

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

CRISTIANO RODRIGUES BATISTA

**BERNARDO CARVALHO, JORGE LUIS BORGES E AS POÉTICAS DO
ARTIFÍCIO**

Belo Horizonte
2013

CRISTIANO RODRIGUES BATISTA

**BERNARDO CARVALHO, JORGE LUIS BORGES E AS POÉTICAS DO
ARTIFÍCIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte
2013

CRISTIANO RODRIGUES BATISTA

**BERNARDO CARVALHO, JORGE LUIS BORGES E AS POÉTICAS DO
ARTIFÍCIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Data de Defesa:
26/03/2013

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Georg Otte (Orientador)

Prof. Dr. Roberto Said

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Aos meus pais, Augusto e Vilma, e
À Clarissa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, em especial ao Prof. Dr. Georg Otte pela orientação deste trabalho, pela paciência e pela generosidade de me receber em horários que não mais deveria estar trabalhando: muito obrigado.

Agradeço aos meus pais e a toda minha família, que sempre me ajudaram fornecendo segurança, carinho e disponibilizando um espaço fraternal para mim. Agradeço aos amigos Marcelo Pinheiro, Paolo Betti, Marina Teixeira, Gustavo S., Juliana Martins, Daniel Veloso, Victor Gross, Felipe Linhares, Marcelo Lopes, Érika Faria, Érico Luiz, Jordana Andrade, Ellen Laudares e alguns outros que, de longe ou de perto, me querem bem e me asseguram o abraço afetuoso e sorrisos soltos.

Agradeço, ainda, às escolas em que trabalhei no período do mestrado, Colégio Berlaar Sagrado Coração de Maria e Colégio Internacional Anhembi Morumbi, que me apoiaram e compreenderam alguns momentos em que as obrigações pareciam não ter fim.

Por último, agradeço à Clarissa, minha grande companheira desde o início desse projeto. Foi importante leitora e a pessoa com quem pude dividir tudo de bonito e de difícil compreensão que esse trabalho descortinou aos meus olhos. Toda gratidão e todo o meu amor a você.

Quantas vezes terei de repetir que o nome de Deus só serve aos preguiçosos que acabam perdidos nesse atalho de desrazão?

Medo de Sade – Bernardo Carvalho

A aparência era uma força de ocupação da realidade, inclusive da realidade mais extrema e limítrofe.

2666 – Roberto Bolaño

RESUMO

Este trabalho apresenta uma aproximação entre parte da obra ficcional de Jorge Luis Borges e dois romances de Bernardo Carvalho, *Nove noites* e *Mongólia*. Considerando uma visão não-naturalizada da realidade e da arte, pensamos como os artificios são base para a literatura dos dois escritores. Desenvolvemos uma análise que indica os artificios como um meio de construção artística capaz de relativizar certas concepções do real, além de significarem uma técnica prolífica de reflexão acerca de diversos temas que são alvo de investigação do conhecimento. Reconhecemos a obra borgeana como um marco na concepção de uma poética “artificiosa” e, a partir daí, percebemos como a poética carvalhiana possui muitos pontos semelhantes à obra do argentino. Sem a pretensão de esgotar o assunto, por último, elaboramos um breve conceito dos artificios ficcionais partindo das obras analisadas.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho; Jorge Luis Borges; poética do artifício; simulacros; realidade; natureza; antinatureza; artificial; ficção; não-ficção.

ABSTRACT

This paper establishes a rapprochement between part of Jorge Luis Borges' fictional work and two of Bernardo Carvalho's novels, *Nine Nights* and *Mongolia*. Considering a non-naturalized conception of reality and art, we approach how artifices can be considered the basis for both authors' literature. We develop an analysis that indicates the artifices as a means of artistic construction able to relativize certain conceptions of reality, as well as being a prolific technique for the reflection on various topics subject of knowledge inquiry. We acknowledge Borges' work as a landmark of an artificial poetics conception and, thereafter, we realize how Carvalho's poetics has many similar points to Borges' work. Finally, without intending to exhaust the subject, we present a brief concept of fictional artifices, building on the works analyzed.

Keywords: Bernardo Carvalho; Jorge Luis Borges; poetics of the artifice; simulacrum; reality; nature; antinature; artificial; fiction; nonfiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. OS ARTIFÍCIOS NA FICÇÃO	13
1.1. Questões preliminares	13
1.2. Os artifícios ficcionais	19
<i>1.2.1. Realidade inventada</i>	22
<i>1.2.2. Jogos com o tempo</i>	26
<i>1.2.3. Paratextos</i>	28
<i>1.2.4. Duplo e espelho</i>	31
<i>1.2.5. Entrelaçamento de gêneros</i>	33
<i>1.2.6. Narrativas que escondem e revelam os artifícios no processo de criação</i>	35
<i>1.2.7. Intertextualidade</i>	38
<i>1.2.8. Livro (in)existente e embustes autorais</i>	40
<i>1.2.9. Labirintos</i>	42
1.3. Os artifícios para Jorge Luis Borges	44
2. UMA NARRATIVA DIANTE DE ESPELHOS	47
2.1. A artificialidade da construção	47
<i>2.1.1. Bernardo Carvalho e os artifícios</i>	47
<i>2.1.2. Algumas análises</i>	51
2.2. Especular	53
3. MONGÓLIA OU O DESERTO DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM	72

**4. CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DO
ARTIFÍCIO** 88

REFERÊNCIAS 101

INTRODUÇÃO

Este trabalho reflete sobre a utilização de artifícios na composição de narrativas ficcionais, a partir das obras de Bernardo Carvalho e Jorge Luis Borges. Aproximamos as duas obras focando no que elas possuem de comum e buscando entender a importância dos artifícios para a construção literária de cada um deles.

Nesse estudo, partimos de uma conceituação do artifício que, além de se apresentar como técnica ou habilidade para a construção de algo, é marcada por uma carga negativa de sentido que aponta para a construção de ardis, os quais enganam aquele que com eles se depara. Ao refletirmos sobre as obras selecionadas, pretendemos criticar tal concepção, apreendendo uma outra finalidade para a utilização do artifícios na escrita do texto literário.

Defendemos o argumento de que os artifícios utilizados na construção de narrativas potencializam o seu caráter ficcional e possibilitam uma maior reflexão acerca de algumas questões artísticas. A literatura de ficção que tem na sua composição a consciência de sua construção, ou seja, que é consciente do processo artificial de edificação do literário, permite-se ir além e refletir sobre a própria realidade que a cerca, evidenciando o grau de artificialidade que há no real construído. Além de se revelar como um importante campo de estudo para a teoria literária.

A construção de narrativas por meio de elementos que simulam, jogam, fingem e enganam atuam na produção de discussões instigantes acerca da concepção de literatura e de representação, além de pensar, também, sobre o caráter artificial da arte e da maneira como a realidade – o ambiente composto por construções da cultura – é apreendida.

É comum percebermos um maior interesse do grande público por obras artísticas, e mais especificamente, obras literárias que tenham o rótulo de não-ficção. Amiúde ouvimos que determinado livro é excelente porque conta uma história impressionante que aconteceu, de verdade, com alguém.

Enquanto essa escala de valores se propaga, a ficção, que é, assumidamente, fruto da imaginação, por vezes, é rotulada como “mera ficção”, sendo colocada abaixo daquela escrita que possui certa pretensão de retratar a realidade.

Parece haver uma diferenciação entre essas categorias apontando uma como produto de construção artificial e a outra como comprometida com a realidade, por isso mais “natural”, com características de normalidade que a tornam comuns aos olhos dos leitores

que, por sua vez, percebem-na como parte do real. Ser semelhante ao mundo real pode acrescentar naturalidade àquilo que é retratado na literatura.

Entretanto, o que podemos observar é que uma separação como essa, entre natural e artificial, não consegue construir uma argumentação que a sustente. Toda construção é artificial, é fruto de uma técnica empregada em uma matéria para gerar um produto. E a arte, por mais que queira representar a realidade ou a natureza, também é artificial. Poderíamos dizer que quanto mais naturalidade for creditada à arte, mais esta utilizou de técnicas de construção que a faz mais artificial – se é que essa gradação de artificialidade existe.

Jorge Luis Borges é associado com frequência à uma utilização de artifícios em suas ficções. A partir do lançamento de *Ficções* (1949), livro de contos que figura entre as suas mais importantes obras, o escritor promove uma relativização extrema da realidade, realizando, assim, uma negação do elemento natural que muitas vezes é creditado ao real. Por meio de sua ficção, que leva em conta parte importante da tradição literária para a sua composição, ele questiona certa naturalidade do real, chamando a atenção para o seu caráter de construção, quer seja pelas marcas da cultura, quer seja pela maneira de acessar essa realidade que se dá pela elaboração de narrativas que a expliquem.

Os artifícios que Borges utiliza nas suas composições literárias alcançam essa importância nas discussões que elabora devido à grande consciência do caráter artificial que existe na arte e na realidade. Além disso, o elemento artificial que joga e simula a sua condição de não-natural dissolve a fronteira que existe entre a realidade e a ficção. Seus textos têm diversos elementos ficcionais que se misturam na realidade, mostrando que esta pode chegar a ser mais inverossímil do que a própria ficção.

Por mais que artifícios sempre estiveram presentes na literatura, a utilização que efetiva Borges é marcante devido ao seu alto grau de consciência da artificialidade que há em todas as realidades e por ele ter feito da simulação, dos simulacros que constrói, um centro importante de sua poética.

Assim também concebe a sua poética o escritor brasileiro Bernardo Carvalho. Na sua estreia com o livro de contos *Aberração* (1993), já era possível perceber uma consciência dos artifícios como um elemento indissociável em relação à arte – como também é possível avistar nos romances que se seguem. Porém, há uma verticalização na utilização do elemento artificial em *Nove noites*, romance de 2002. Os elementos de simulação passam a ser a fundação, o terreno onde a obra será construída.

Bernardo Carvalho joga com a fronteira que separa o real e o ficcional, assim como o faz Borges. Inclusive, a utilização dos artifícios pelos dois escritores possui certas semelhanças que possibilitam uma aproximação produtiva entre as duas obras. E, obviamente, a importância da obra borgeana nessa seara o coloca inevitavelmente como um dos exemplos literários notórios da poética do artifício.

Diante disso, desenvolvemos no primeiro capítulo deste trabalho, “Os artifícios na ficção”, uma reflexão acerca da arte e de seu caráter artificial, contrapondo a visão de natureza que por vezes a acompanhou, ou ainda por ter sido um objetivo a ser alcançado. Utilizamos, para isso, *A antinatureza* (1989), obra do francês Clément Rosset, que reflete exatamente sobre a não-existência do ideal de natureza.

Após as considerações sobre a arte, em geral, encaminhamos tal discussão ao campo da literatura. É o momento em que a obra de Borges é apresentada por meio de uma exposição breve de alguns artifícios que são parte constitutiva de sua ficção e do alcance das discussões que eles promovem – não somente sobre a literatura.

No capítulo segundo, “Uma narrativa diante de espelhos”, entramos devidamente na obra de Bernardo Carvalho. São realizadas apreensão e análise minuciosa dos artifícios que servem como base da construção da poética de *Nove noites*. Também iniciamos uma sistematização dos artifícios e uma aproximação entre a obra de Carvalho e do argentino.

No terceiro capítulo, “*Mongólia* ou o deserto das veredas que se bifurcam”, realizamos trabalho semelhante ao do segundo capítulo, agora na obra *Mongólia* (2003). Chamamos a atenção para os elementos que reafirmam a consciência da utilização dos artifícios na construção ficcional e para os novos elementos utilizados na obra. É o momento que percebemos uma consolidação da questão dos artifícios na obra do escritor, além do andamento das reflexões que ele desenvolve acerca de questões variadas.

É na conclusão do trabalho que sistematizamos a questão dos artifícios e elaboramos, a partir da análise das obras, um conceito que compreenda parte da sua utilização para os dois escritores. É realizada uma concatenação das principais ideias discutidas no decurso do trabalho. Nesse última parte do estudo, efetivamos uma aproximação entre a obra de Bernardo Carvalho e de Borges sob a poética do artifício.

1. OS ARTIFÍCIOS NA FICÇÃO

1.1. *Questões preliminares*

A comparação da arte com a natureza marca o pensamento ocidental, pelo menos, desde Platão. Por vezes, o ideal de uma obra de arte era buscar a equiparação ao natural, buscar a máxima proximidade com a natureza. Houve momentos em que a percepção das deficiências da natureza, bem como da falência de um ideal de vida natural para o ser humano, fizeram com que não mais se buscasse uma imitação do natural, mas a sua complementação. Em muitos momentos pelos quais passou a cultura ocidental, a natureza quase sempre foi parâmetro a partir do qual se erigiam conceitos e ideias para se chegar a diversas produções realizadas por mãos humanas. Poderíamos dizer, então, que muitas obras artísticas tiveram a natureza, as aparências naturais e quaisquer outras características que apontem para o natural, como modelo a ser seguido.

Sem nos determos demasiadamente, é preciso mencionar que tal parâmetro ainda persiste em algumas manifestações artísticas. Contemporaneamente, observamos o grande valor que uma parcela de público consumidor de arte dá às obras próximas de um realismo ou de conceitos morais tidos como naturais, o que pode ser apontado como estímulo que alimenta a adoção de um ponto de partida natural para a produção artística ainda hoje.

Obras produzidas durante o Naturalismo brasileiro, como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, construídas a partir de circunstâncias históricas vividas pelo povo brasileiro costumam ser lidas com um interesse maior devido ao fato de se aproximarem da realidade. Atualmente, isso ainda se confirma quando analisamos o grande interesse que provocam nos seus leitores/telespectadores os livros baseados em fatos reais ou as telenovelas brasileiras – que passam a mensagem de imitação do real (ainda que isso seja discutível).

Um ponto que precisa ser tratado é o fato de que uma cultura que coloca a natureza como ponto de partida para a construção de obras de arte pressupõe a existência de uma natureza, do elemento natural, que é tido como inquestionável. A pressuposição da existência do natural é como uma ideologia de base que não é utilizada somente no campo artístico, mas na religião, na filosofia, em conceitos morais e, de modo geral, em todo o pensamento mítico. Nessa perspectiva, o homem, inclusive, é concebido como um ser pautado por paradigmas naturais: a pressuposição de uma natureza humana serve de norte para o ser humano, e o afastamento desse caminho o levaria à vida degradada.

Em *A antinatureza*¹, obra do francês Clément Rosset, há uma revisão importante de como os autores antigos percebiam a natureza, bem como daqueles que enxergavam o natural como um resultado do acaso, estes em minoria. O elemento natural é definido, segundo Rosset, via de regra, por meio de termos pouco esclarecedores e muito ambíguos. A natureza, guardadas as variações conceituais de cada pensador, pode ser definida como: produto da divindade (e suas modificações consideradas como degradação da origem); a essência das coisas; uma força dotada de razão e ordem; uma forma ideal do ambiente; tudo aquilo que se enxerga, que é visível no mundo físico² e que não foi construído pelo homem; ou ainda, as circunstâncias perfeitas da origem do mundo. Todas essas definições marcam uma distância em relação àquilo que foi produzido por mãos humanas: o natural não é produzido pelos homens.

E tudo o que é produzido pelo homem, por sua vez, não é natural. A maneira como entendemos o homem é marcada pelo reconhecimento de uma dimensão criativa. Ele se diferencia das outras espécies justamente pelo seu potencial de racionalizar e pela sua força criativa, o que permite, em certa medida, o controle de fenômenos físicos e uma existência que não se reduz à lógica da necessidade. Não há como falar em “natureza humana” sem expandir o que entendemos por natureza. A condição humana problematiza a ideia de “natureza humana”, já que a nota distintiva do homem é o seu potencial criador, a sua consciência e reflexividade, o que lhe permite uma existência para além do terreno da necessidade.

A arte, enquanto produto da ação humana, possui em sua origem um elemento que não permite a sua integral conciliação com a natureza. Buscamos as definições apresentadas para a entrada “arte” no dicionário, algumas das quais ora destacamos em função da sua pertinência para o presente trabalho: “modo e artifício; manha; astúcia; habilidade; saber ou perícia em empregar os meios para conseguir um resultado; ofício; atividade criadora do espírito humano e o seu produto”³. A partir dessas definições, pode-se afirmar que uma característica própria da arte é o fato de constituir-se como algo produzido, não-natural, que não se obtém por outro processo que pela ação do homem, por meio de uma habilidade utilizada por ele. Mesmo com as balizas da natureza para se pensar a arte, ela sempre foi, é e

¹ ROSSET, 1989.

² Lembrando que *physis* é a palavra grega que significa natureza.

³ Cf. Michaelis, Houaiss e Aulete.

será algo construído, alcançado por meio de um processo que envolve técnicas/habilidades específicas e adquiridas.⁴

Assim, constrói-se uma relação importante entre a arte e o constructo, relação esta marcada pela oposição entre a arte e o natural. A arte, como qualquer outra produção humana, é construção, e o fato de espelhar-se na natureza não faz com que o seja menos. Aliás, quanto mais próxima de uma aparência natural, pode-se dizer que mais expedientes técnicos foram utilizados em seu processo de produção. Uma pintura, por exemplo, apresenta-se mais semelhante à realidade à medida que utiliza técnicas que dão a impressão de profundidade na imagem retratada, além de tintas de qualidade que possuam cores que se aproximem das cores dos objetos retratados. Ou seja, é possível dizer que mais mecanismos precisam ser utilizados para que uma obra de arte se pareça com a realidade daquilo que foi retratado, para que esteja próxima do real, ou mesmo, para que dê uma impressão de naturalidade.

Esse trabalho se volta para um tipo de produção artística específico, relacionado a uma postura determinada frente ao caráter construtivo próprio de qualquer criação artística. Preocupamo-nos com a ideia de artifício e com uma postura literária artificialista. Preliminarmente, voltamos ao dicionário para uma compreensão de artifício conforme o uso comum da palavra. Encontramos algumas acepções que estão na mesma direção do significado da entrada “arte”, como, por exemplo, um meio ou processo que utiliza o engenho para a produção de algo, a técnica e a habilidade para a produção de um objeto ou mesmo para a construção artística. Entretanto, há uma marca importante que o singulariza, o artifício é marcado por uma carga negativa de sentido. Ele é definido, por exemplo, como artimanha, elemento falso, capacidade de enganar, de simular, ou ainda, um truque que possibilita resolver ou obter alguma coisa.⁵

Por enquanto, a partir dos conceitos apreendidos no dicionário e por aquilo que foi discutido acima, o artifício será definido, inicialmente, como modo, meio ou conhecimento a partir do qual se produz um artefato, além do próprio artefato em si. Artifício é um objeto produzido para fins variados ou a técnica que foi utilizada na sua produção. Ele diferencia-se da natureza por ser fabricado, por não possuir uma essência e/ou por ter sido construído por mãos diferentes das divinas. Até aqui, o conceito se confunde com a ideia que traçamos da própria arte. No entanto, o artifício se diferencia da ideia inicial de arte a partir da sua intenção de se passar por natural sendo uma construção artificial, a partir de sua capacidade

⁴ Cabe lembrar aqui que a palavra “técnica” vem do grego “teknè”, que significa arte.

⁵ Cf. Michaelis, Houaiss e Aulete.

engenhosa de simular. Ou seja, a ideia preliminar de artifício – a qual buscaremos questionar nesse trabalho – carrega uma dimensão negativa, enquanto mecanismo descomprometido com a verdade e a realidade.

O artifício pode ser pensado desde a cena fundacional exposta, principalmente, nos livros terceiro e décimo d'*A República* (2001), de Platão, no momento em que o filósofo defende a expulsão dos poetas da República, uma vez que estes produzem simulacros, isto é, artefatos capazes de desviar as pessoas da verdade, pois eles tentam se passar por verdadeiros⁶. Para Platão, o verdadeiro de tudo, das formas dos objetos aos conceitos, só existiria no mundo das ideias puras, de modo que toda e qualquer realização de algo não passaria de reprodução imperfeita. Qualquer manifestação dessas ideias já seria um simulacro. E se qualquer objeto como tal já é o simulacro de uma ideia, a reprodução desse objeto por escritores e outros artistas é o simulacro de um simulacro, ou seja, algo ainda mais distante das ideias do que a concretude dos objetos. Inicia-se com Platão uma longa tradição ocidental que condena a percepção pelos sentidos como fonte do desvio da verdade, uma tradição reforçada pela influência do cristianismo e retomada mais tarde por Descartes que, como Platão, parte da ilusão de ótica para acusar os sentidos como fonte do engano, ou então: como desvio da verdade.

A partir daí, pode-se entender como a produção humana, bem como sua percepção, na maior parte do curso de nossa história, foi considerada inferior em relação ao natural, àquilo que possui uma suposta essência e que nunca poderá ser alcançada pelo humano. O real, o original, a essência, o natural, o verdadeiro, entre outros termos, aqui considerados análogos, serão sempre mais importantes que o artifício, a aparência, a cópia, o simulacro, o objeto construído, aquilo que simula ou encena e o falso. O início do pensamento filosófico ocidental marca, portanto, profundamente as relações entre as ideias citadas acima, fazendo com que grande parte do pensamento e das produções artísticas ocidentais partilhasse da mesma prerrogativa: o grupo conceitual ligado ao natural possuindo um valor superior e inalcançável em relação ao outro, ao artificial.

No entanto, manifestações particulares e esporádicas no campo da arte promoveram a dissociação entre arte e natureza, fazendo suas produções independentes da ideia de natural, de natureza ou naturalidade. Veremos a seguir, que, no caso desses artistas, não há o reconhecimento de uma natureza ou de uma ideia de natural, pois o mundo físico, como tudo o que existe, partilha de algumas características daquilo que é artificialmente construído por

⁶ Cf. DELEUZE, 2007. “Platão e o simulacro”, p. 259-271.

mãos humanas: o que existe é influenciado por uma concatenação de acasos, não havendo qualquer ordenação necessária, muito menos alguma existência marcada pela necessidade. A própria natureza seria um resultado do acaso, em seu surgimento e em sua persistência, não guardando qualquer sentido de necessidade.

Clément Rosset propõe que não há diferença entre o natural e o artificial, ou seja, propõe a abolição de ambos os termos. Para ele os conceitos de natureza, natural, natureza humana, entre outros, e os conceitos ligados ao artificial possuem, em sua origem, os mesmos elementos: o acaso jogando de forma imprevisível com as diversas circunstâncias existentes. Ou seja, as produções ditas naturais, como aquelas produzidas pelo homem, não são da ordem da necessidade e surgiram a partir de um acidente circunstancial possibilitado pelo acaso. Não haveria, assim, a própria natureza caso não houvesse ocorrido o acidente circunstancial necessário para tanto.

Assim, a fronteira entre o natural e o artificial dissolve-se em prol de uma generalização da função do acaso na gênese das existências: sempre fruto do acaso, nenhum objeto poderia pertencer ao domínio do homem ou ao domínio da natureza. (ROSSET, 1989. p. 55)

Ao longo da história, há um grupo pequeno de artistas e pensadores que consideraram o natural e o artificial partilhando das mesmas características originárias, uma ideia de mundo desnaturalizado, em que tanto a natureza quanto o artifício estão vinculados a noções de acaso, de falta de necessidade e de sentido. Tais exceções produziram uma arte que não tinha como parâmetro o natural, e que chegava até a escarnecer da sua não-existência. Portanto, para os artistas que dissociaram a arte da natureza, há uma crença na inexistência do natural, da natureza e de paradigmas morais para a vida humana.

Em *A antinatureza*, não é descartado um “natural”, porém é bastante específico quando citado. O homem pode até se “naturalizar”, mas só quando assumir completamente o artifício e deixar de lado a ideia vigente de natureza.

“Quando nós, homens, com a pura natureza, descoberta como nova, redimida como nova, poderemos começar a nos ‘naturalizar’?”: eis a questão apresentada por Nietzsche, ao final de um aforismo da *Gaia Ciência* que descreve a realidade ao mesmo tempo como infrarracional e transcendente a toda interpretação, isto é, por definição, estranha a todas as ideias que pudessem tomá-la como pretexto (vida, finalidade, ordem, necessidade, harmonia, lei). A esta questão irei propor uma resposta expressa nos seguintes termos: o homem será “naturalizado” no dia em que assumir plenamente o artifício, renunciando à própria ideia de natureza, que pode ser considerada uma das principais “sombras de Deus”, ou então, o princípio de

todas as ideias que contribuem para “divinizar” a existência (e, desta maneira, depreciá-la enquanto tal). (ROSSET, 1989, p. 9-10)

Ou seja, o mundo desnaturalizado poderia assumir um caráter “natural” quando deixasse a concepção de natureza que está sob a “sombra de Deus” e assumisse de forma definitiva o artifício. Rosset, na esteira de Nietzsche, tem igual postura diante do conceito de natureza corrente: não existe a natureza que vem da força divina, necessária à existência e que é tomada como pressuposto para toda a vida. Um mundo desnaturalizado e “começar a nos ‘naturalizar’” nietzschiano são análogos, pois este processo é a aceitação de todo o artifício que alicerça toda a existência, e que passou a existir devido a um lance do acaso.⁷ É a abolição da separação dos termos.

Para tal mundo sem a presença do natural, Rosset apreende uma estética do artifício que integra toda a criação artística a um artificialismo: a despeito das intenções dos artistas, não existe arte sem artifício.

Por definição, todo empreendimento artístico separa-se da natureza e remete-se ao artifício para criar, isto é, para acrescentar um novo objeto à soma das existências presentes: a produção desse novo objeto, durante um outro concurso de circunstâncias físicas ou artísticas, aparece como infinitamente improvável. (ROSSET, 1989, p. 87.)

E, também:

A relação com o artifício – que depende da concepção que o artista tem das relações de sua arte com uma eventual natureza – também determina uma relação do real (que não é outra coisa que a soma dos artificios): através das diferentes práticas do artifício, é a realidade em geral que aparece respectivamente denegada, tolerada, assumida. (ROSSET, 1989, p. 88.)

Rosset institui três categorias para os artistas frente ao artifício: “Prática Naturalista”, na qual o artista encara o fazer artístico como forma de melhorar o natural; “Prática Quase Artificialista”, em que se alimenta uma nostalgia por uma natureza ausente; além da “Prática Artificialista” que tem “um júbilo pelo artifício enquanto tal” (ROSSET, 1989, p. 89)⁸. Ele divide as práticas artísticas de acordo com a maneira como os artistas percebem o artifício na construção da arte e como eles se posicionam em relação à natureza.

⁷ Apesar de considerar tal possibilidade, Rosset permanece se referindo, durante todo o volume, a um mundo que refuta a ideia de natureza como mundo desnaturalizado. Ele não se refere mais a essa ‘naturalizar-se’ nos termos de Nietzsche.

⁸ Todas as categorias citadas – prática naturalista do artifício, prática quase artificialista e prática artificialista – são extraídas do capítulo “Estética do artifício” do livro de Rosset.

Este trabalho se ocupará da literatura que utiliza o artifício como chave de sua construção, e que tem uma postura particular diante do artifício nas artes. Mais especificamente, da utilização que dois autores latino-americanos fazem do artifício em suas construções literárias e de como eles têm consciência da artificialidade de suas construções ficcionais: o argentino Jorge Luis Borges e o brasileiro Bernardo Carvalho.

Antes de passarmos ao estudo do artifício na ficção é importante ressaltar alguns pontos. Clément Rosset cita Jorge Luis Borges no volume em questão, porém é uma referência que não se aprofunda e não está diretamente ligada à questão dos artifícios nas artes. O filósofo francês não dá ênfase a nenhum artista do século XX. No entanto, acreditamos que a obra do escritor argentino trabalha exemplarmente nas trilhas dos artistas que fizeram arte tendo em vista uma prática artificialista.

1.2. *Os artifícios ficcionais*

A utilização dos artifícios na construção do texto literário é comum há muito tempo. Poderíamos citar brevemente Luciano de Samósata, com sua prosa irônica e sarcástica à sociedade de sua época, além de Baltasar Gracián com sua *Agudeza e arte de ingenio*, iluminando a produção literária sob esse ponto de vista, e Baudelaire, que também assume o artificial na sua produção artística, como é possível perceber, também, pelo grande elogio que faz à maquiagem.⁹ Além de usarem artifícios, esses autores o fizeram com uma consciência marcante do seu valor e a partir de certa posição diante da natureza. Alguns até acreditavam que o natural existira um dia, mas já estava degradado; outros festejavam a não existência do natural regozijando-se através das possibilidades de criação.¹⁰

Representação e *mimesis* também são questionadas quando não se crê no elemento natural. E a crise da representação toma proporções não vistas anteriormente no momento específico do surgimento do progresso tecnológico, de transformações sociais e da modernidade artística. Alguns desses questionamentos são: talvez a representação não exista como um processo de mimetização; talvez a arte estivesse criando ou inaugurando olhares diversos àquilo já apresentado, pelo elemento físico do mundo ou por outros artistas, havendo, de uma maneira ou de outra, criação; ou ainda, é possível que dadas as circunstâncias sempre renovadas, por mais que houvesse um paradigma natural, haveria sempre a criação do novo.

⁹ Cf. BAUDELAIRE, 1992. “O pintor da vida moderna”, p. 102-119.

¹⁰ Cf. ROSSET, 1989, p. 113.

É nesse contexto de crise que o argentino Jorge Luis Borges publica seus primeiros textos e se apresenta como um escritor com particularidades significativas. Ele pontuou questionamentos que incomodavam alguns literatos e a crítica vigente, sendo criticado por estar fora de um documentalismo praticado em sua época na literatura latino-americana¹¹. Muitas recepções da obra de Jorge Luis Borges, como coloca Luiz Costa Lima no capítulo “Aproximação de Jorge Luis Borges”, do seu livro *O fingidor e o censor* (1988), acusam a obra do escritor argentino de ser indiferente a sua nação, ou de fechar os olhos aos homens e às suas misérias e as misérias de seu tempo. Acusam-no de não documentar questões sociais na sua literatura. Os questionamentos contra o escritor argentino, dessa forma, vão muito além dessas questões de pertencimento a movimentos literários determinados, pois tais acusações denunciam também que o escritor não estava levando em conta as circunstâncias de seu país e do seu povo como fonte de material para sua criação.

Borges chama atenção escrevendo contos fantásticos a uns, filosóficos a outros. O escritor não questionava a representação simplesmente afirmando sua inviabilidade, tendo em vista a criação perpétua por meio da qual a humanidade se expressava artisticamente. Ele questiona o caráter de representação através da possibilidade de não-existência da própria realidade, ou ainda, levando às últimas consequências a relativização do real. Isso o aproxima das ideias propostas por Rosset. Ainda que, como dizemos acima, não encontremos na obra do francês nenhuma referência ao argentino, de forma que não conseguimos demonstrar o fluxo necessário de abordagens entre os autores, Borges compartilha de uma visão de mundo que nega o natural e que se baseia na criação, em construções complexas que exibem o grande potencial da imaginação. Borges cria uma realidade estética que pode ser apontada como um plano tão verdadeiro (ou tão falso) quanto à própria natureza, e que, por isso, estabelece a tensão que questiona as fronteiras existentes entre realidade e ficção.

Por meio da diluição da fronteira entre realidade e ficção, Borges questiona a representação na literatura de maneira bastante particular. Ele o faz pela utilização marcante dos artifícios na ficção, o que por si só não é inovador, porém é a maneira como ele se apropria dos artifícios em sua criação que o torna um marco. Sua ficção altera a tradição, pois deixa de ter a natureza, a *physis*, como fonte para a sua criação e tem a literatura, ou, em outras palavras, toda a tradição literária, como material para a sua escrita.

Esta ficção não remete, sequer como instância mediatizada, a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros,

¹¹ Cf. LIMA, 1988. “Aproximação de Jorge Luis Borges”, p. 257-306.

comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuras muitas vezes reais, autores e amigos, remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se relatos do real. (LIMA, 1980, p.241)

E no caso de Jorge Luis Borges, além do questionamento da *mimesis*, da representação e da própria realidade há, também, atuando indistintamente, um questionamento proposto à natureza, à *physis*. Segundo Costa Lima, é como se, para Borges, não houvesse questionamento da *mimesis* sem questionamento da natureza.

Só se pode pensar em *mimesis* quando pensarmos também na identidade entre os objetos e a sua representação, como diz Luiz Costa Lima sobre o escritor argentino em “A *antiphysis* em Jorge Luis Borges”, *Mimeses e modernidade* (1980). A representação trabalha com um coeficiente de identificação entre o mimetizado e a fonte do processo de mimetização. E Borges põe em dúvida a *mimesis* também nesse quesito, pois se pode perceber com grande frequência em suas ficções uma multiplicação de objetos e indivíduos que remetem a uma perda total da linha que completa a identificação. É como se, por meio da reprodução sem fim de personagens, sonhos, livros, enfim, houvesse um rompimento no processo de identificação que é caro à realização da *mimesis*.

Vimos logo acima dois exemplos de questionamentos impostos à *mimesis* pela ficção borgiana. É importante salientar que não é somente a pertinência da representação que é posta em dúvida, há também, no mesmo movimento, uma afirmação da *antiphysis*. É a própria natureza e todo o seu campo conceitual que é negada. O artifício será elevado a uma posição que contraria aquela determinada pela visão platônica: não havendo algo que seja natural, já que a origem possui um coeficiente de acaso, a construção artificiosa receberá o mesmo valor que qualquer outra produção. Com a falta de origem ou a relativização da realidade, são os artefatos construídos e os processos artificiais de sua construção que atuarão para dar valor às produções. Sua (re)produção é a sua própria fonte de valor, ou seja, ele não depende mais de sua aproximação à natureza, nem da sua proximidade em relação à origem.

Um número importante das ficções produzidas ao longo da história ocidental se limita a contar uma história, que tenha muitos laços com a realidade física das pessoas, com o ambiente no qual vivem, ou ainda, com os anseios e sentimentos vividos pelo ser humano. Muitas dessas ficções têm o mundo das pessoas reais – dos leitores – como referência temporal e histórica para a construção da sua versão ficcional – nesse ponto não é negado a preocupação com a linguagem, presente em qualquer formulação de narrativas, já que mesmo que a ficção se limite a narrar um acontecimento, a elaboração artificiosa se faz presente. Há exemplos de escritores, por outro lado, que deixaram de tomar somente o mundo que existe

fora dos livros como referência para a constituição do mundo ficcional. Ou então que, em meio às construções que tinham o mundo físico como fonte principal para a construção literária, ainda utilizavam outras referências. São as ficções que vão além de contar uma história, elas buscam um aprimoramento da linguagem – as escolhas linguísticas realizadas são parte, também, da significação do texto.

A diferença marcada em alguns textos de Borges está no fato de que ele não só faz uso de alguns artifícios em suas ficções. Sua utilização não se dá simplesmente tomando algumas referências alheias ao mundo físico, ele constitui sua poética, muitas vezes, a partir da própria literatura, retirando matéria de outras ficções ou de outras realidades criadas a partir de lógicas também inventadas. Seu texto será composto, em parte, de material alheio à *physis*, a tessitura textual muitas vezes será erigida sobre outros textos e realidades alheias à realidade dos leitores e até mesmo à lógica que prevalece na percepção do mundo habitado pelos leitores.

A sequência do trabalho apresentará alguns artifícios utilizados na composição de um grupo de contos de Jorge Luis Borges. Não pretendemos esgotar todas as construções artificiosas do escritor argentino, mas construir uma coletânea de matrizes de artifícios utilizados por ele.

1.2.1. Realidade inventada¹²

“Do rigor na ciência”, fábula borgeana do volume *O fazedor* (1999), é interessante para o que vamos discutir na sequência:

Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Cartográficas. (BORGES, 1999, p. 247)

¹² Emir Rodríguez Monegal, em *Borges: uma poética da leitura*, realiza uma análise de alguns textos de Jorge Luis Borges, desenvolvendo um movimento de ir e vir a alguns textos semelhante ao ocorre nessa parte do trabalho.

Na fábula, os cartógrafos chegam a conceber um mapa tão perfeito que se iguala ao império mapeado. Ao compararmos o exercício dos cartógrafos com o do escritor que retrata uma porção da realidade, em escalas diversas, podemos chegar a algo interessante. A realidade produzida por esses escribas mostra que a outra realidade, a primeira, fonte de onde é retirado o material para a segunda, é também uma realidade construída. A realidade física se mostra como um sonho que se efetiva em tijolos e concreto, já a realidade dos cartógrafos e dos escritores seria efetivada em linhas e caracteres gráficos. O interessante da comparação é perceber que a realidade tida como origem da outra é também uma construção, é também uma invenção. E se as duas são imaginação antes de se efetivarem, poderíamos pensar se de fato a realidade física pode ser considerada a primeira em qualquer circunstância. Serão a escrita e o mapa simulacros da cidade? Ou serão criações, os dois, tanto quanto suas cidades com suas realidades palpáveis?

Apesar de não haver uma resposta certa e indiscutível para tal pergunta, uma coisa é certa: o questionamento à realidade está posto e não pode ser ignorado.

Jean Baudrillard diz, em *Simulacros e simulação* (1991), que já não há qualquer origem ou referencial que distinga a realidade como algo do âmbito natural. Todo o referencial é, também, construído como um simulacro. No primeiro ensaio do livro, “A precessão dos simulacros”, ele trata dessa mesma fábula de Borges que traz os cartógrafos que constroem o mapa com tamanho exato ao da cidade. No entanto, Baudrillard explica que, atualmente, a fábula não serve mais para pensarmos os simulacros, pois “o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – a precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Todo o referencial da realidade utilizado pela sociedade e pelo poder passa a ser também uma construção. Para ele o referencial, a cidade que inspira os cartógrafos, não existe mais. “Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Ao pensar sobre a possibilidade de comparação da atividade dos cartógrafos à dos escritores e sobre a visão de Baudrillard acerca da fábula, chegamos a conclusão que, apesar de semelhantes, as duas leituras apresentam diferenças. As duas chegam a uma mesma ideia de realidade construída. No entanto, na primeira há um direcionamento do significado da fábula ao ato de escrever por meio da comparação do cartógrafo ao escritor.

Podemos apontar a construção de um simulacro semelhante no conto borgeano “Tema do traidor e do herói”, de *Ficções*¹³. Nesse texto – que será discutido posteriormente também sob outro aspecto de sua construção –, o narrador conta uma história em que o herói de uma revolução era, na verdade, o traidor que os conspiradores procuravam, pois temiam que uma traição minasse o movimento sedicioso.

O personagem Ryan, bisneto de Fergus Kilpatrick, ao buscar dados para uma biografia do antepassado, descobre que Kilpatrick foi desmascarado às vésperas da revolução, ele era o traidor. A sentença de sua morte foi por ele mesmo proferida, mas como era querido pelo povo da Irlanda, local da história, manteve-se no posto e em uma encenação conduziu a revolução até a sua morte teatralizada, contribuindo até para que tudo acontecesse perfeitamente. O povo irlandês acreditou no simulacro criado. A ficção realizada na morte de Kilpatrick gravou-se na memória popular. Poderíamos dizer que a verdade ficcional apressou a rebelião dos conspiradores.

A ficção do autor argentino possui bases importantes na construção de simulacros. E mais uma vez, pode-se perceber como a sua construção literária se ampara na confusão entre a realidade e a ficção. No plano da ficção, a realidade ficcional apresentada é tida como a realidade física e a verdade encoberta por tantos anos, e ainda silenciada pelo biógrafo, nunca será a realidade para o povo que viveu a revolução e jaz morto como os próprios conspiradores e o herói/traidor Fergus Kilpatrick. A realidade que nunca apareceu, apesar de apresentar fatos, poderia parecer mais ficcional aos olhos de todos aqueles que porventura passassem a conhecê-la.

Ao colocar ficção dentro da sua ficção, Borges cria uma realidade que se apresenta como par da realidade física, a realidade do leitor. Há um âmbito que se mostra com certa equivalência ao real sensível.

Esse artifício utilizado por Borges, semelhante ao de Cervantes em *D. Quixote*¹⁴, acaba enfatizando como é tênue a divisa entre o que é a realidade física e o que é atribuído no processo de apreensão da realidade. A fronteira existente entre o que é o real e o que não é real – o que é ficção, sonho, imaginação – é apresentada como uma fronteira um tanto incerta, inclusive para a realidade e a ficção que estão fora da literatura.¹⁵

¹³ BORGES, 2001.

¹⁴ Cf. CERVANTES, 2010.

¹⁵ Monegal chama atenção para uma “poética da leitura” presente na obra de Borges, evidenciando a importância do universo dos livros para o autor e para a sua literatura e de como, por vezes, a realidade era percebida com valor inferior ao que é dado à construção ficcional.

Há um conto de Borges, em especial, “O Evangelho segundo Marcos”, que traz um acontecimento esclarecedor para pensarmos sobre o assunto. Nesse conto, que se passa nos últimos dias de março em uma estância em Los Álamos, quando o personagem, estudante de Medicina e possuidor de boa oratória, Baltasar Espinosa, 33 anos, fica na estância por alguns dias enquanto aquele que o convidou precisou voltar à capital para resolver alguns assuntos de ordem econômica. Nesse período que Baltasar fica com o capataz, Gutre, e sua família – mulher, irmão e irmã –, o estudante passa a fazer, depois das refeições, a tradução do Evangelho segundo Marcos de uma bíblia em inglês que encontrara. Para a sua surpresa os Guthrie, o verdadeiro nome da família, escrito ao fim do volume bíblico, interessaram-se pela leitura. Inclusive, quando Espinosa tenta ler outra parte da Bíblia, foi pedido que ele continuasse a ler aquela mesma, como que para haver um bom entendimento daquilo que era contado. Nesse mesmo período, o rio Salado transbordou depois do início de uma chuva que permaneceu por algum tempo sem cessar. O estudante, além dessa leitura diária, simbolizando uma evangelização, e de ajudar os Guthrie, deixando-os ficar num quarto no galpão próximo da casa já que a casa do capataz era ameaçada pela chuva, começou a se aproximar da família do trabalhador.

A narrativa vai aproximando características de Baltasar Espinosa às de Cristo, bem como algumas circunstâncias da crucifixão de Cristo vão se repetindo ao redor do estudante e da família do capataz. A narrativa termina com a crucificação do jovem pelo capataz e a recriação da cena bíblica com toda a encenação do ritual bíblico.

No texto borgeano, os personagens perdem sua referência da realidade física deixando a narrativa bíblica se misturar na percepção que eles têm do próprio real. O texto de Borges é uma ficção que abriga em si um real e um ficcional compondo o ambiente dos personagens da história. E isso faz com que a fronteira da realidade e da ficção seja diluída para esses personagens. Há um elemento não-real transposto para a realidade física dos personagens. Eles têm sua realidade contaminada pela ficção, mostrando uma diluição do limite que separa os dois campos.

Os três o haviam seguido [os Guthrie, a Espinosa]. Ajoelharam no piso de pedra, pediram-lhe a bênção. Depois o amaldiçoaram, cuspiram nele e o empurraram até o fundo. A moça chorava. Espinosa entendeu o que o esperava do outro lado da porta. Quando a abriram, ele viu o firmamento. Um pássaro piou; pensou: É um pintassilgo. O galpão estava sem teto; haviam arrancado as vigas para construir a Cruz. (BORGES, 1999, p. 482)

A leitura do texto bíblico se sobrepõe à realidade, assumindo a posição desta. Percebemos uma reversão entre o real e a leitura do texto.

1.2.2. Jogos com o tempo

Emma Zunz é o nome da personagem do conto homônimo d'*O Aleph*, de Jorge Luis Borges. Há nos acontecimentos vividos por essa personagem, e em algumas teses colocadas pelo narrador em terceira pessoa, várias considerações acerca da existência simultânea de muitos tempos. Ou mesmo, da possibilidade de se jogar com o tempo da existência, ou de se estar em tempos que se embaralham em relação ao tempo do relógio – progressivo e linear – que é concebido como uma sequência de instantes.

A personagem Emma Zunz fica sabendo, no início da história, da morte de seu pai, Emanuel Zunz. Apesar da carta vinda de outro país, citando o pai com outro nome, Manuel Maier, dizer que ele tomou “por engano uma forte dose de veronal” (BORGES, 2008, p. 53), ela está certa do pai ter cometido suicídio. Seu pai havia sido acusado de um desfalque na fábrica que trabalhara, e na qual ela ainda trabalhava. Ele foi humilhado e precisou mudar de nome e de país por causa da acusação. Emma guardava o segredo que seu pai lhe confiara na última noite em que estiveram juntos. O verdadeiro ladrão era o antigo gerente, que depois passou a um dos donos, Aaron Loewenthal.

Neste instante da narrativa, Emma Zunz começa a viver as experiências que o seu plano de vingança e de fazer justiça lhe proporcionavam. Esteve impaciente, mas continuou sua rotina até o dia marcado para iniciar seu projeto. Ela realiza todas as ações cotidianas como se nada de diferente fosse acontecer. No decorrer do texto o narrador faz uma assertiva sobre um tempo fora do tempo: “Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que os formam” (BORGES, 2008, p. 56). Tal comentário traz um entendimento sobre o que foram os anos do pai, que precisou mudar de vida por uma acusação indevida que, ao que tudo indica, não deixou de perturbá-lo. Não está dito no texto, mas o suicídio acontece também em decorrência desse evento. Emanuel Zunz pode ter vivido tal acusação por todos os dias de sua vida até o dia de seu suicídio, o tempo que durou a humilhação parece estar fora do tempo sucessivo comum que marca a rotina diária das pessoas.

Além disso, o plano de Emma foi colocado em prática, e consistia em: passar-se por uma prostituta no porto para deitar-se com algum tripulante do navio que estivesse atracado;

encontrar-se com Aaron Loewenthal e matá-lo; por último, fazer com que ele fosse acusado de molestá-la, justificando, assim, sua defesa e o assassinato do verdadeiro ladrão que desfalcara a empresa na época de seu pai.

A história era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que padecera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios. (BORGES, 1999, p. 59)

Assim termina o conto. Emma Zunz construiu um tempo fora do tempo em que eventos paralelos acontecem para que se encaixem em cada etapa de seu plano de fazer justiça e vingar a humilhação que Loewenthal lhe infligira. O ódio que sentia, a humilhação e o abuso sofridos eram verdadeiros, porém eles não haviam acontecido na sucessão de instantes que o relógio da sala da fábrica onde tudo acontecera marcava. Ela organizou o caos de acontecimentos em uma ordem linear temporal para que o causador do opróbrio sofresse uma punição e ela efetivasse a vingança, amparada pela justificativa de que só estava se defendendo. Ou seja, Emma reorganiza os acontecimentos, motivos e sentimentos de outros tempos no tempo presente, fazendo com que eles caibam no tempo marcado daquele dia do desfecho. E tal reorganização temporal se apresenta como um artifício narrativo que compõe a ficção, já que muitos eventos do conto transcorrem nesse novo plano do tempo.

Há outro texto borgeano, “Nova refutação do tempo”, da obra *Outras inquisições*, que discute a inexistência do tempo, ou ainda, uma outra maneira de enxergar isso que é chamado de tempo.

Este texto se inicia com a explicação do paradoxo existente no próprio título, afinal de contas seria ilícito dizer que se se quer refutar o tempo, não poderia haver uma refutação nova ou velha, pois não há o tempo.

Na sequência do texto, Borges expõe o idealismo e a teoria dos indiscerníveis de, respectivamente, Berkeley e Leibniz, para assim tentar pensar dentro dos limites desses sistemas. Mais especificamente, são discutidos argumentos contra a existência de um tempo absoluto no qual os acontecimentos estão encadeados.

Já no prefácio, ele menciona a precariedade do artifício que será exposto no seu texto, referindo-se à ideia de inexistência temporal. É possível, de início, pensar que o fato da discussão sobre o tempo ser, por ele, considerado um artifício é um elemento elucidativo para esse trabalho: “Publicada em 1947 – depois de Bergson –, é a anacrônica *reductio ad*

absurdum de um sistema pretérito ou, o que é pior, o precário artifício de um argentino extraviado na metafísica” (BORGES, 1999, p.150).

A existência de mais de uma forma de tempo, ou a sua não existência, aparecem em seus textos ficcionais como artifícios utilizados para questionar a concepção comum de tempo, além de fazer com que o leitor pense sobre essa outra ideia temporal.

Borges questiona que uma única repetição de um evento, uma sensação vivida em muitos anos que pode ser experimentada novamente através da visão de um bairro da infância que ficou intacto após décadas, “um cheiro provinciano de madressilva”, entre outros momentos vividos, podem ser suficientes para alterar a série sucessiva de instantes que compõem o tempo. A repetição de momentos ou a indiferença em relação a alguns deles pode quebrar a ideia de sucessão, a ideia de uma série sucessiva de eventos que é, por sua vez, a ideia comum que se tem do tempo. “O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma delusão: a indiferença ou inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje basta para desintegrá-lo” (BORGES, 1999, p.151).

Apesar de assumir uma dúvida e um anacronismo para os questionamentos feitos pelo texto de *Outras inquisições*, ele mostra que o tempo, ou suas diferentes utilizações são artifícios utilizados na construção de um texto.

“Emma Zunz” é um exemplo de como os jogos com o tempo são artifícios que fazem parte do seu artefato literário. Esse conto parece realmente apresentar um tempo fora do tempo, um tempo no qual acontecimentos parecem persistir enquanto outros acontecimentos ocupam somente a superfície da vida de Emma. Ela parece ter nas mãos a possibilidade de alterar a ordem ou de sintonizar os diferentes tempos em um único instante que é o do desenlace da história.

1.2.3. Paratextos

Há uma série de elementos textuais que acompanham os textos ficcionais de Jorge Luis Borges. São prólogos, notas de rodapé, comentários de editores ou tradutores, referências históricas ou bibliográficas, entre outras informações, que aparentemente são externas às ficções mas que, na realidade, são partes importantes da composição dos seus textos ficcionais. Vale lembrar a fala do personagem do romance *Respiração artificial*, de outro escritor argentino, Ricardo Piglia: “Aí está a primeira linha das linhas que constituem a ficção de Borges: textos que são cadeias de citações forjadas, apócrifas, falsas, desviadas” (PIGLIA,

2012, p. 119). A partir de alguns exemplos, podemos perceber a importância dos paratextos para a ficção borgeana, e de como constituem um artifício importante para a sua literatura.

Ficções é um livro do escritor, publicado em 1944, com alguns contos que já haviam saído em 1941. Nessa obra, o prólogo inicial traz alguns elementos que singularizam os seus paratextos, além de outras ocorrências que aparecem no decorrer do livro.

Um primeiro fato que chama atenção no prólogo são as chaves de leitura que são apresentadas pelo escritor. Ele inicia falando que alguns textos nem precisam ser explicados, mas vai dizendo um pouco de cada, como se precisassem, sim, de algo que marcasse um caminho no “jardim de veredas que se bifurcam”, título da primeira parte do livro. Não que ele aponte um único caminho para a recepção de sua obra, mas o tom ficcional de seus escritos é apontado já nessa atitude assumida no prólogo do livro. O movimento de fingir ser algo, de fazer com que o leitor se confunda diante das muitas possibilidades de leitura, ou mesmo, de apontar racionalidades incomuns marcam o tom de sua ficção, desde o prólogo, passando pelos contos, e chegando até as notas de rodapé, tão ficcionais quanto o conto ao qual pretendem elucidar.

Além disso, o referido prólogo, de forma pouco comum, dá chaves de leitura que não são tão esclarecedoras, ou seja, o tom de sua ficção apontado no prólogo é apresentado por meio de frases que não são tão elucidativas, mas se parecem muito com o próprio exercício intelectual proposto também nos contos.

Quando Borges começa a falar sobre as histórias que compõem o livro, ele chega em “A biblioteca de Babel”. Ele diz objetivamente que não é o primeiro autor dessa história, dizendo, em seguida, alguns nomes que escreveram algo que podem ter servido de influência para a sua própria narrativa. Borges está dizendo que, na verdade, ele não é o verdadeiro autor daquela história, só de seus contornos. É uma afirmação que coloca o leitor em dúvida: Borges escreveu aquela versão, como ele não pode ser o autor da história? Questão que continua aparecendo em muitos outros textos, e que será discutida posteriormente, e mais profundamente, na parte deste trabalho intitulada “Embustes autorais”. No entanto, o importante aqui são as ideias colocadas nos paratextos, como, por exemplo, a questão da cópia ou de não originalidade de algo que o escritor tenha escrito e colocado em seu livro.

O prólogo também discute, ironicamente, sobre o ofício de escrever grandes obras para exposições de ideias que poderiam ser ditas de maneiras mais simples e rápidas. Ironicamente, pois ele critica algo que sempre foi a fonte de seus estudos e que sempre foi matéria de composição de suas ficções, as grandes obras literárias.

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*; obras que têm a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários. Estas são "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*"; e o "*Exame da obra de Herbert Quain*". (BORGES, 2001, p. 30)

Ele diz no prólogo de seu livro, no qual ele já mencionara que não precisaria de maiores explicações, que ao compor dois de seus contos ele está escrevendo comentários de livros imaginados. Ele diz estar escrevendo notas, quando constrói uma ficção que, em certa medida, é um exercício filosófico¹⁶.

No já citado “A biblioteca de Babel”, há uma nota do editor:

O manuscrito original não contém algarismos ou maiúsculas. A pontuação foi limitada à vírgula e ao ponto. Esses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumera o desconhecido. (Nota do Editor) (BORGES, 2001, p. 196)

No entanto, o editor e sua nota são igualmente ficcionais, o que por si só é um artifício ficcional, pois a ficção passa a ocupar não somente o corpo do texto como também a sua margem. Além disso, o conteúdo da nota estabelece uma confusão já que menciona o trabalho do editor com o manuscrito, colocando em dúvida até a autoria do texto – algo que Borges já havia antecipado no seu prólogo.

No conto que dá nome à primeira parte de *Ficções*, entre outros textos do volume, há a utilização do mesmo recurso. Essas construções que estão à margem do texto são utilizadas por Borges como se fossem meras notas, simples comentários em um prefácio, ou ainda, mais um comentário de alguém que está sendo citado em um texto. Elas não chamam atenção para além de uma nota, uma citação ou um prólogo, parecem elementos como outros do gênero. No entanto, são artifícios importantes para a sua construção ficcional. Aliás, eles também são a ficção que se constrói em cada um dos contos nos quais elas estão inseridas, no caso da citação, ou no caso do prólogo, ele também, junto de seus artifícios, é parte da construção ficcional do livro, não um simples texto preliminar à ficção que está por vir.

¹⁶ Cf. ARRIGUCCI JR., Davi. Borges ou do conto filosófico, 2001.

Esse exercício de construção de uma ficção que se passa por um outro elemento textual, a princípio não-ficcional, comum em quaisquer textos funciona como o artifício pensado por Rosset, uma vez que o ficcional se passa, por exemplo, por uma nota de editor, a princípio real, sincero, confiável. Algo construído pela habilidade do artista se coloca no lugar de um procedimento normal e corriqueiro na edição de livros. Um artifício se faz passar por outro elemento que compõe o procedimento comum da edição de obras. É o disfarce do ficcional simulando naturalidade, pois tal composição fora do texto acrescenta elementos comuns do processo de edição de livros.

Prólogos, notas de rodapé, possuem a função de fundar um chão, um território confiável que situa o leitor nas condições “reais”, concretas, que a princípio serviriam de referência para pensar a obra ficcional. Esses elementos a princípio forneceriam ao leitor um material confiável com o qual podem alterar a sua compreensão do texto e relacioná-lo com a dimensão da realidade. Seria uma ferramenta para chegar à correta compreensão do texto, ou seja, à sua melhor leitura em face das condições reais que cercaram a sua criação e edição. No entanto, Borges leva a sua ficção às últimas consequências e não deixa ao leitor alternativa senão a de lidar com os vários caminhos abertos pela obra, ou seja, obriga o leitor a lidar com uma única dimensão: a do construído.

1.2.4. Duplo e espelho

No conto, já mencionado, da obra *Ficções*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o personagem Bioy Casares lembra “que um dos heresiarcas de Uqbar declara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens” (BORGES, 1999, p. 32). No mesmo conto, outra passagem diz sobre os espelhos quando o narrador lembra de um amigo de seu pai, Herbert Ashe: “Alguma lembrança limitada e diluída de Herbert Ashe, engenheiro das ferrovias sul, persiste no hotel de Adrogué, entre as efusivas madressilvas e no fundo ilusório dos espelhos. (BORGES, p. 35)”

O espelho costuma aparecer de muitas maneiras na obra do argentino: algumas vezes como ideia, outras como metáfora, como portal, ou ainda, como superfície especular. Na obra *O fazedor* (1999), uma pequena narrativa intitulada “Os espelhos velados” fala diretamente sobre essas superfícies especulares. No texto, o narrador conta como conheceu o processo de duplicação promovida pelos espelhos.

Quando menino, conheci esse horror a uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. Seu infalível e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomima cósmica eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus instantes rogos a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que começassem a divergir da realidade; outras, ver neles meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Soube que esse temor está, outra vez, prodigiosamente no mundo. (BORGES, 1999, p. 182)

Logo depois, o narrador conta que conheceu uma jovem a quem lhe falou sobre os espelhos. A história termina com o relato de que a garota enlouquecera, e que em seu quarto os espelhos precisam estar velados, pois neles ela vê o reflexo do narrador roubando-lhe o seu, como uma perseguição mágica.

Nos exemplos ficcionais citados, poderíamos pensar que a atuação especular é um tanto assombrosa a ele, como acontece no trecho de “Os espelhos velados”. Ainda, pode-se dizer que o espelho atua no referido texto e em alguns outros de maneira importante para a construção ficcional.

No texto “Vinte e cinco de agosto de 1983” (BORGES, 1999b), Borges encontra consigo mesmo vinte e três anos depois. Um narrador-personagem chamado Borges encontra consigo vinte e três anos mais velho. Na conversa que se desenrola entre os dois personagens de Borges, é a ideia do duplo que aparece com bastante força, a ideia da duplicação de realidades ou de pessoas, além da discussão sobre a sua própria obra. E essa ideia acompanha uma chave importante para o entendimento desse artifício em sua ficção: ele reafirma que o duplo é um tema dado pelos espelhos. É por isso que esses dois temas, duplo e espelho, estão ligados mesmo quando tal ligação não é aparente.

Os espelhos duplicam, reproduzem, refletem ou revelam alguma imagem ou a luz que a ilumina.¹⁷ Essas características são amplamente exploradas por Borges em seus contos. Muitas vezes, seus personagens são duplicados, as ações vividas por eles, por vezes, são como que a repetição de outra ação já realizada. Em outros momentos, parece que toda a história está diante de espelhos. N’*O livro de areia* (BORGES, 2012), o personagem Borges se duplica novamente no conto “O outro”, ele se encontra consigo mesmo, agora mais novo.

O espelho é também um portal para Borges, pois nos dois textos em que ele encontra ele mesmo, “O outro” e “Vinte e cinco de agosto de 1983”, os personagens estão em locais diferentes e em tempos diferentes. É como se eles olhassem no espelho e atravessassem a

¹⁷ Cf. dicionários Priberam, Aulete e Houaiss.

outra época para observar o outro Borges que já foram, ou o Borges que serão, duplicando-se a si próprios. E nos dois exemplos, um dos motivos para que o Borges mais velho não se lembrasse do encontro está no fato de que tal acontecimento é tão perturbador que ele pode ter feito grande esforço para esquecê-lo.

Os espelhos e a duplicação causada por eles são, na ficção borgeana, um artifício utilizado para ampliar os planos narrativos, uma vez que os dois personagens são os mesmos e também são diferentes, um possui atributos que o outro ainda não conhece. A conjectura sobre quem é a imagem e quem é o homem – “o homem que se crê uma imagem, o reflexo que se crê verdadeiro” (BORGES, 1999b, p. 10) – é a prova dessa amplitude, pois um único personagem, que ao mesmo tempo é dois, questiona a presença dos muitos Borges que se encontram naquela conversa.

O espelho é um artefato que, de alguma maneira, constrói imagens. Esse objeto artificial transporta seus efeitos à ficção do autor de *Outras inquisições*, promovendo uma criação de elementos não-naturais que questionam a naturalidade daquilo que se quer como origem.

1.2.5. Entrelaçamento de gêneros

O conto “Exame da obra de Herbert Quain”, do volume *Ficções*, é um texto que faz exatamente o que é proposto no título, examina a obra do suposto autor que tem seu nome também no título.

O texto começa analisando os comentários feitos na ocasião da morte de Quain. O narrador se mostra insatisfeito com as pequenas menções que são destinadas ao falecido autor, além de não concordar com as comparações equivocadas de suas obras com as de Agatha Christie e Gertrude Stein. A partir de então, o narrador do texto começa a analisar os livros de Quain, *The God of the Labyrinth*, *Statements*, *April March* e a peça *The Secret Mirror*.

Além disso, o narrador do texto, ao final, assume que retirou ingenuamente, da citada obra *Statements*, um conto chamado “Ruínas circulares” e o colocou no livro *O jardim de veredas que se bifurcam*. O fato curioso é que o livro com este nome, de autoria de Jorge Luis Borges, é um dos livros que divide o volume *Ficções*, ou seja, o próprio livro onde se localiza “O exame da obra de Herbert Quain”.

O conto assume o tom de ensaio, de uma análise literária, pois, durante todo o texto, o que o narrador faz é examinar a obra de Quain. E o narrador da história ao que tudo indica é

Jorge Luis Borges, afinal ele é autor do livro *O jardim de veredas que se bifurcam*. E ainda, o volume em que podemos ler o conto se intitula *Ficções*, o que promove uma ficcionalização extrema do ensaio sobre a obra de Quain.

Portanto, é possível observar no texto uma mistura de gêneros para a construção da ficção, já que o conto é, a princípio, um ensaio literário. A ficção se constrói no plano da linguagem, ela se constrói a partir de outro texto. Essa mistura se constituirá também um artifício fundamental para a sua literatura.

O ensaio drena a sua ficção da ficção inerente do objeto que pretende analisar. A obra que o ensaio analisa não existe. É inventada. Portanto, o ensaio, sem lastro real, revela sua dimensão inventada, ainda que construído por meio do uso de uma linguagem que a princípio só se justificaria pela pretensão de abarcar o real. O autor revela os perigos que uma linguagem pretensamente objetiva guarda em si: o tom da linguagem não garante objetividade.

Outro exemplo dessa mistura de gêneros literários pode ser visto no conto “Tema do traidor e do herói”. Nesse texto, o narrador começa falando que vem de Chesterton e Leibniz a influência para a criação de um “argumento” para um conto, nas próprias palavras do narrador. E assim ele começa a descrever esse argumento: diz que poderia transcorrer na Polônia, em algum país balcânico ou da América do Sul, mas acaba se decidindo pela Irlanda no início do século XIX.

O narrador enuncia também qual será o nome do narrador do conto que ele desenvolve no relato do argumento: chamará Ryan. As principais ações do conto já foram descritas acima, no tópico “Realidade inventada”. No entanto, é importante marcarmos o fato de o narrador apresentar quem será o narrador da história que ele está resumindo, pois, assim, percebemos camadas na história.

O relato do argumento se desenvolve e chega ao fim contando o que aconteceu/acontecerá na história em que o revolucionário é, ao mesmo tempo, traidor e herói. Assim termina a história, ou seja, o conto é o próprio argumento que ele desenvolve, a narrativa é, afinal, o roteiro daquilo que ela seria se desenvolvida.

O argumento é o conto, ou ainda, o esboço da história é a própria história, não havendo nada mais a ser completado ali. No momento em que se coloca um resumo de história para ser a própria história, percebemos um artifício que coloca a posição do narrador do argumento coincidindo com a do autor, Borges. A mistura de gêneros no texto é o próprio

artifício que potencializa o caráter ficcional do conto, pois percebemos uma narrativa que compreende outra narrativa, fazendo com que a primeira pareça um relato da realidade.

Mais uma vez, percebemos uma construção que se faz passar por outra, com um fator mais interessante aqui: podemos ver a estrutura dessa construção, já que ela ainda não foi finalizada. Comparando ainda a ficção com uma construção, poderíamos dizer que o artificial da edificação é evidenciado porque ela ainda não foi terminada, deparamo-nos com tijolos e vergalhões ainda à mostra, exibindo o que é, de fato a construção. A ficção exhibe seus artifícios ao entrelaçar gêneros.

Além disso, é preciso lembrar o trecho do prólogo já citado em que ele menciona como “desvario laborioso e empobrecedor” o trabalho de escrever longos livros. Em “Tema do traidor e do herói”, há uma lembrança dessa afirmativa, pois ele se furta a escrever a história prevista no argumento. E a mistura de gêneros, argumento de conto se tornando o próprio conto, é o artifício utilizado na composição da ficção.

1.2.6. Narrativas que escondem e revelam os artifícios no processo de criação

No conto intitulado “Pierre Menard, autor do *Quixote*”¹⁸, o narrador se propõe a fazer uma reparação às referências e ao desconhecimento do autor do *Quixote*. Para isso, ele argumenta trazendo citações, provas, de outras pessoas para reforçar seu argumento acerca da importância do escritor Pierre Menard. É importante lembrar que o narrador quer reparar uma falha, discutir melhor a principal obra de Menard. O narrador, depois de listar alguns trabalhos de Menard, propõe-se a discutir a subterrânea obra do escritor. Ele lembra que o escritor é o autor do capítulo nono e do trigésimo oitavo da primeira parte, além de outro fragmento, da talvez mais importante obra do nosso tempo: *D. Quixote*.

O narrador do conto menciona a dificuldade de se compor uma obra fragmentária – são dois capítulos separados, de um livro que contém dezenas. É evidenciado o deslocamento temporal que há entre o século XVII e o XX, além de todo o conhecimento e da diferença da visão de mundo existentes no período em que a nova composição ocorreu. Por um momento, Menard até pensou viver todas as circunstâncias literárias e sociais de Cervantes para conseguir compor o *Quixote* em sua literalidade. No entanto, é explicado que isso seria fácil, pois difícil mesmo seria escrevê-lo sendo Pierre Menard com toda a sua experiência, como podemos ver no trecho da carta de Menard para o narrador:

¹⁸ Monegal faz uma análise exaustiva desse conto em *Borges: uma poética da leitura* (1980).

Contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea. Meu solitário jogo está governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto "original" e a raciocinar de modo irrefutável sobre essa aniquilação... A esses obstáculos artificiais convém somar outro, congênito. Compor o *Quixote* em princípios do século XVII era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do XX, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio *Quixote*. (BORGES, 2001, p. 60)

Segundo o narrador, Menard efetiva seu projeto com maestria, como podemos ver no cotejar das duas escritas:

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo "engenho leigo" Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, mãe da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – exemplo e aviso do presente, advertência do futuro – são descaradamente pragmáticas.

Também é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época. (BORGES, 2001, p. 61-62)

A partir do deslocamento temporal das duas escritas, o narrador evidencia como uma obra, mesmo que literalmente reescrita, pressupõe um outro conhecimento, por isso uma outra dificuldade – e é essa a virtuosidade do escritor que promove a reescrita.

O artifício que compõe a ficção, a indicação do lugar histórico como elemento fundamental da escrita literária, é totalmente encoberto no momento em que a escrita dos dois momentos é idêntica. Entretanto, conseguimos perceber que há diferenças de conceitos e de visão de mundo que alicerçam as composições, por exemplo, a concepção de história que o narrador aponta nos dois trechos, escritos por dois escritores diferentes.

Já no conto “O jardim de veredas que se bifurcam” o processo é o inverso. O conto é composto pela transcrição de um relato de um antigo catedrático em inglês na *Hochschule*, o Dr. Yu Tsun. O texto reproduzido no conto lançaria luz ao atraso da ofensiva britânica durante a Primeira Guerra Mundial, relatada no livro do capitão Liddell Hart.

Tsun conta em seu relato como, depois de saber da morte de Viktor Runeberg, imaginou que o assassino, o capitão Richard Madden, faria o mesmo consigo. Planejou uma maneira de comunicar ao exército alemão o nome exato da cidade britânica que deveriam atacar, antes que o apanhasse o capitão Madden. O antigo catedrático segue seu relato contando como conseguiu se antecipar e pegar um trem para o subúrbio de Fenton, para a casa da única pessoa que poderia fazer tal comunicação.

No meio do caminho, ele se lembra de seu antepassado, Ts’ui Pen, que fora governador da província de Yunnan, e que renunciou ao poder para escrever um romance e para edificar um labirinto em que os homens se perdessem. Nesse momento da narrativa, já havia sido revelado para onde Tsun seguia, para a casa de Stephen Albert. Chegando na casa, ele descobre que Albert é um importante sinólogo que recriara a obra de Ts’ui Pen, *O jardim de veredas que se bifurcam*. Albert lhe conta que o romance caótico deixado pelo antepassado – execrado pela sua família – era na verdade o próprio labirinto e seu título é a charada para designar o labirinto temporal, que ao mesmo tempo era a maneira como ele concebia o universo. Para Pen, não haveria um único tempo absoluto, mas “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (BORGES, 1999, p. 113). E o caráter caótico do romance incompreendido até então, era, na verdade, a coexistência de todos esses tempos.

Stephen Albert desvenda o artifício utilizado por Ts’ui Pen para a composição do romance-labirinto:

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

– Em todos – articulei não sem certo tremor – agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts’ui Pen.

– Não em todos – murmurou com um sorriso. – O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo. (BORGES, 1999, p. 113)

Através da explicação do sinólogo e da leitura de um trecho de uma antiga carta deixada por Pen, o artifício do romance foi revelado ao Dr. Yu Tsun. Foi revelado, ao mesmo tempo, o artifício da própria história de Tsun, pois no momento que falava em que em um mesmo tempo poderiam coexistir a gratidão pela recriação do jardim do antepassado e a possibilidade de Tsun e Albert serem inimigos, o antigo catedrático já tinha planejado matá-lo para comunicar o nome da cidade britânica – também chamada Albert – e era grato pela recriação, de fato, do jardim do seu bisavô, Ts'ui Pen.

Em “O jardim de veredas que se bifurcam”, o artifício utilizado na composição da ficção, a concepção de tempos que coexistem, é revelado pela leitura e explicação de um outro romance, em um movimento metalinguístico do texto.

A partir dos dois contos citados, é possível perceber como o escritor argentino, às vezes, esconde os artifícios utilizados em sua ficção, outras, deixa-os a mostra, como o fizeram também no conto “Tema do traidor e do herói”. Esse movimento, inclusive, chama atenção para o fato de que sua escrita oscila entre um mostrar e esconder os artifícios que compõem a sua ficção.

1.2.7. Intertextualidade

Há várias referências literárias na obra borgeana. Seus textos sempre trazem explícito ou implicitamente temas, personagens, argumentos, ideias, frases, entre outros elementos, que foram retirados de outros livros ou são fontes para a própria composição.

Os prólogos ou epílogos do autor, como já foi tratado acima, costumam trazer nomes que, de alguma maneira, são influxos a determinados textos: Chesterton; Leibniz; Lewis Carrol; Aristóteles; Schopenhauer; De Quincey; Stevenson; Shaw; e Léon Bloy, são alguns dos citados.

Portanto, não é desconhecido que os textos de Borges se cruzam com diversos outros. Ainda assim, é preciso mostrar como a intertextualidade pode aparecer como um importante método de construção para seus textos.

O conto homônimo d'*O Aleph*, é um grande exemplo de utilização de tal recurso. Essa história é contada por um personagem escritor, curiosamente, chamado de Borges, e que em muitos aspectos se assemelha ao próprio Jorge Luis Borges, autor.

O narrador conta como procedeu depois da morte da mulher que amava, Beatriz Viterbo, e para quem destinava certa veneração. Após a morte dessa mulher, que fora casada

com outro homem, depois se divorciou e, segundo ele, exasperava-se com sua devoção, ele passa a frequentar a casa de Beatriz sempre na data em que ela fazia aniversário. E cada ano, suas visitas se alongam um pouco. Certa vez, quando levou um conhaque para a ocasião, um primo-irmão da mulher, Carlos Argentino Daneri, lê para ele uma estrofe do poema chamado “A Terra”, seguindo com um comentário que esclarecia os objetivos do poema: “versificar toda a esfera do planeta” (BORGES, 2008, p. 141).

Dias depois, Daneri fala ao narrador sobre a demolição da casa em que mora e o quão consternado ficou, afinal não poderia deixar a casa, pois ela possuía um Aleph, que pode ser definido brevemente pela passagem abaixo:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. No início, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América [...]. (BORGES, 2008, p. 148-149)

E, também:

[...] vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. (BORGES, 2008, p. 150)

Após o acontecimento, o narrador se nega a comentar o Aleph com Daneri, aconselha-o a esquecer-lo e acaba fazendo o mesmo a si.

As referências ao texto de Dante Alighieri, *A divina comédia*, são variadas. Primeiro, é possível pensar em Carlos Argentino Daneri, que conserva todos os trejeitos italianos mesmo estando a duas gerações da pátria italiana, e que deseja compor um poema que versifique a terra, como o próprio Dante. Poderíamos citar, ainda, a personagem Beatriz, musa venerada pelo poeta e motivadora da incursão pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, como a própria Beatriz do poema de Dante. Além disso, a própria relação entre o Aleph e o Paraíso dantesco, no qual todas as coisas que estão além da compreensão humana também são reveladas. Poderíamos considerar muito semelhante, também, a atitude do poeta d’*A divina comédia*

com o narrador do conto borgeano: ante a revelação do universo, ambos renunciam ao céu e à contemplação do Aleph e voltam a viver como antes.

A partir dos vários elementos comuns, podemos ver que a intertextualidade é mais do que uma ilustração na construção desse texto de Jorge Luis Borges, o cruzamento de textos está no centro da composição, é o próprio argumento do conto. Pode-se dizer até que “O Aleph” seria uma versão do texto de Dante, ou ainda, que o conto é uma ficção escrita a partir de outra ficção, àquela de Dante.

Essa estratégia é uma radicalização de uma postura referente à relação entre arte e realidade. O autor escolhe as construções, aquilo que é deliberadamente criado, como ponto de partida da sua criação. A intertextualidade não se presta para fortalecer um argumento que pretende retratar uma referência supostamente real e concreta, como seria o caso de apontar uma obra que fizesse uma representação semelhante, ou defendesse um argumento semelhante em relação à realidade, supostamente independente da percepção humana. A intertextualidade é o mecanismo de base para a própria concepção da obra, ou seja, há uma obra que se revela como ponto de partida para a outra. A criação artística se basta como ponto de partida e de chegada.

1.2.8. Livro (in)existente e embustes autorais

Em diversos contos dos livros *Ficções* e *O Aleph*, observamos uma série de livros citados de autores que a princípio são percebidos como desconhecidos. Os livros são mencionados em meio a comentários sobre algumas características que eles apresentam ou como citação que exemplifica algum ponto que está sendo discutido no momento, ou ainda alguns contos são a própria apresentação do livro ou dos livros de determinado autor. Um exemplo deste aspecto é o já mencionado conto “Exame da obra de Herbert Quain”.

Veremos que, apesar da naturalidade com que os livros aparecem, alguns nem sequer existem. Alguns, como o prefácio anuncia, não passaram pelo trabalho de produção e foram imaginados como já escritos, construindo reflexões a partir de livros inexistentes, porém imaginados.

O texto “O milagre secreto”, de *Ficções*, conta uma série de acontecimentos pelos quais passou Jaromir Hladik. Ele era de origem judaica, escritor do livro *Vindicação da eternidade* e do inconcluso *Os inimigos*, os quais são citados como obras reais, dando veracidade à vida do próprio escritor. Devido à sua origem e por uma série de trabalhos

considerados judaizantes, foi condenado à morte no dia dezenove de março de 1939, com a entrada do Terceiro Reich em Praga, sua cidade. Haveria dez dias até que a sentença fosse executada.

Hladik imagina sua morte de diversas maneiras, no tempo que lhe resta na cela onde espera. Imagina uma série de eventos que não gostaria que acontecessem na sua execução, e o faz porque acredita que pensá-los faz com que não aconteçam. Depois acredita de que por terem sido pensados irão acontecer. Nessa angústia passa o tempo que lhe resta. Sua obra inconclusa era a esperança de se redimir de todo o passado de escrita que o fazia se sentir arrependido. Sua iminente morte seria a impossibilidade de executar tal desejo. Na urgência do momento pede a Deus tempo para concluir tal tarefa.

Falou com Deus na escuridão. "Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de *Os Inimigos*. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requeiro mais um ano. Outorga-me esses dias, Tu de Quem são os séculos e o tempo." Era a última noite, a mais atroz, mas dez minutos depois o sono o inundou como água escura. (BORGES, 2001, p. 164)

E Deus lhe concede o tempo. No instante que precede seu fim, ele percebe que o mundo físico para e sua mente continua para que termine sua história. Sua obra, é de fato finalizada, apesar de não existir, como também não existe o já citado *Vindicação da eternidade*, mencionado como um livro do autor e que dá certo aspecto de verossimilhança ao texto.

Diante dos vários autores reais citados por Borges, provando sua vasta leitura, os desconhecidos autores e livros aos quais faz referência acabam por se passar por reais, mas desconhecidos pelo leitor.

É curioso lembrar que o livro de Hladik, *Vindicação da eternidade*, é citado em uma nota do conto "Três versões de Judas", também do *Ficções*, na qual é dito que o último capítulo do primeiro tomo é invocado no prólogo que o hebraísta Erik Erfjord faz para um livro. Ou seja, na nota de um outro conto do *Ficções* que discute outros livros talvez também ficcionais, o livro inexistente de Jaromir Hladik é citado, mais uma vez, como um livro real. Isso promove uma verossimilhança que indica para a existência de tal livro.

E ainda, outro fato curioso é que em "O jardim de veredas que se bifurcam", um livro do capitão Liddell Hart é citado rapidamente e colocado como ponto de partida para a história que se desenvolve no conto. Porém, nesse caso o livro é real.

A construção ficcional, nos casos listados acima, dá-se por meio de livros reais e de livros inexistentes, com referências que se misturam no texto da mesma maneira, fazendo com que todo o processo de citação se pareça normal. Ou seja, há uma força na ficcionalização quando livros reais e falsos se misturam fazendo com que todos se pareçam reais, devido àqueles que existem de fato.

E acontece o mesmo com textos de autores ficcionais ou textos apócrifos que muitas vezes se misturam ao texto. Tal artifício aproveita a tradição comum de se fazer referências quando outro texto é citado para se colocar no lugar de textos já escritos e, por isso, de alguma maneira de textos que venceram o tempo, uma vez que são lembrados na ficção.

Pode-se chamar “embustes autorais”¹⁹ tal movimento de jogo com a autoria de textos. E poderíamos defini-lo como outro importante artifício presente na ficção de Borges, uma vez que é recorrente e que se trata de uma construção fundamentada na simulação.

1.2.9. Labirintos

Há uma fascinação de Jorge Luis Borges por labirintos. Construídos a partir de vários materiais – por símbolos, por letras, pelo tempo, por espelhos, entre outros – e sempre fazendo personagens e leitores se perderem em meio aos diversos caminhos que, muitas vezes, pretendem levá-los à saída.

“O jardim de veredas que se bifurcam”, nome do conto e de uma parte do livro *Ficções* é também uma possível denominação de labirinto, pois o referido jardim é o próprio labirinto que representa um universo com uma série infinita de tempos que coabitam em uma rede abrangendo todas as possibilidades de acontecimentos. No caso desse conto, o labirinto é, ainda, a ficção que faz o leitor se perder diante da constante reformulação de expectativas para o desfecho da história, que muitas vezes se dá somente ao final da narrativa. O labirinto pode ser, assim, um conjunto de pistas falsas que levam o leitor para muitos outros caminhos diferentes daquele principal que é apresentado somente no último parágrafo do texto.

No conto “A morte e a bússola”, também de *Ficções*, o investigador Erik Lönnrot tenta desvendar o assassino que provocou uma série de mortes, que, a princípio, são consideradas inexplicáveis.

¹⁹ Cf. MACIEL, 1998.

O primeiro assassinato ocorre às vésperas de um Congresso Talmúdico, e é o rabino Marcelo Yarmolinsky a primeira vítima. Lönnrot passa a investigar nos livros de estudos judaicos, com os quais a vítima trabalhava, para encontrar a motivação do crime, que ele acreditava tocar de alguma maneira em questões rabínicas. Os livros em que procura possíveis pistas começam a enredá-lo. Como um caminho falso no labirinto, os objetos de investigação começam a fazer com que ele comece a se perder nas pistas falsas.

Outros dois crimes foram seguidos de pistas que levassem o investigador à solução do mistério das mortes e comparecesse antes que o quarto crime fosse cometido. O que de fato acontece. Lönnrot apreende uma lógica entre os crimes cometidos, através das datas dos acontecimentos e dos locais onde as pessoas foram assassinadas, e prevê um quarto crime. Ele se dirige para o possível local do quarto crime.

As circunstâncias que cercam os três primeiros crimes enredam o investigador em um labirinto geográfico com, digamos, paredes construídas por uma lógica que ele acredita dominar, mas que acaba por fazê-lo se perder – o que na verdade, é um dos propósitos de todo labirinto. Ele caminhou por pistas que o levaram exatamente para a perdição.

O assassino Red Scharlach, que premeditou os crimes, na verdade, traçou uma rede para atrair o investigador, que aquele jurara de morte. O labirinto em que Lönnrot se perdeu é o próprio caminho para a sua morte. A lógica que o labirinto queria que o investigador formulasse era, também, o caminho para que ele se perdesse, para que Erik encontrasse a sua morte.

E antes que Scharlach efetivasse seu plano, o investigador, perdido no dédalo, fez considerações acerca do labirinto:

– Em seu labirinto sobram três linhas a mais – disse por fim. – Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive. Scharlach, quando em outro avatar você me der caça, finja (ou cometa) um crime em A, depois um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, depois um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-le-Roy. (BORGES, 2001, p. 157)

A estrutura labiríntica e todas as suas implicações são frequentes na obra borgeana, por isso é comum que o leitor desavisado, às vezes, se sinta perdido diante da reformulação constante das expectativas de leitura. É possível dizer que o labirinto é um artifício caro ao autor, pois em diversos textos ele constrói uma rede narrativa que se assemelha ao “jardim de

veredas que se bifurcam”, fazendo com que o leitor tenha que se perder para encontrar algo, como acontece ao personagem da história. Além disso, em muitos textos, ele se dedica a pensar tal estrutura, a edificá-la com variantes ou mesmo fazer com que o leitor o perceba de perspectivas diferenciadas.

1.3. Os artificios para Jorge Luis Borges

A antinatureza, obra já citada de Clément Rosset, chega à conclusão de que não é possível pensar a existência por outra via que seja diferente do artificial, do construído. Para isso, ele investiga o presente constituído por todas as suas construções e suas obras tidas como naturais, percebendo que todas têm as mesmas marcas do acaso e da não-necessidade.

Como vimos, nessa obra, Rosset contrapõe o ideário do artifício ao de natureza, evidenciando, assim, uma ideia de artifício. Também é possível apreender um conceito de artifício que não precisa se opor à natureza. É possível pensar o artificial em tudo aquilo que é construído, que simula uma existência, ou que encena outro acontecimento. Muitas vezes, pode ser atribuído a essa construção artificial a ação de enganar, uma vez que se faz passar por algo que não é.

Jorge Luis Borges construiu uma obra literária – incluindo aí sua obra ensaística, visto a presença de um hibridismo que marca igualmente a sua ficção – marcada pela erudição. E em toda a sua escrita é facilmente percebido o alto grau de complexidade da construção de suas histórias. Como vimos na análise de artificios do escritor, é patente o trabalho de elaboração, que por vezes pode ser comparado ao do artífice que constrói manualmente uma rede de significados para compor um objeto. Assim é no texto borgeano.

Além disso, o trabalho de elaboração da obra borgeana possui suas particularidades. Um material muito utilizado na sua construção ficcional é aquele que reveste a obra de ardis, simulações e encenações que não devem ser tomadas por sua carga de sentido negativo, mas por sua capacidade de questionamento de tudo o que existe no mundo físico, de todo o real comparado à imaginação, à ficção ou mesmo à arte. Há também o questionamento da qualidade atribuída a determinadas existências construídas por mãos humanas – vistas como não-naturais, cópias e construções artificiais – em detrimento a outras.

Numa entrevista, também ficcional, a escritora e professora Maria Esther Maciel conversa com um suposto professor dinamarquês, estudioso de Borges. O texto, que trata dos

artifícios borgeanos e de possíveis aproximações estéticas com outros autores, utiliza os mesmos artifícios de construção recorrentes na obra de Borges. Na conversa, através do hibridismo de ficção e ensaio presente em Borges, o professor dinamarquês desenvolve o percurso da estética do artifício na literatura.

Essa linhagem surgiu no Romantismo, com os alemães do Círculo de Jena, e foi adquirindo proporções e nuances cada vez mais interessantes ao longo do tempo. Jogar com subjetividades duplas ou múltiplas, forjar verossimilhanças, embaralhar estrategicamente realidade e ficção, tensionar o exame crítico com a elaboração literária são artifícios irônicos surgidos com o advento da subjetividade auto-reflexiva dos românticos e com o que se convencionou chamar de autonomização da arte. (MACIEL, 1998, p.130)

E sobre Borges ele diz:

Se ele simplesmente repetisse o famoso truque do manuscrito encontrado num baú, não teria ido tão longe. Ao recriar o truque, inserindo-o numa rede mais complexa (num labirinto, para usar uma palavra borgiana) que envolve escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges) convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, etc, o escritor avança, no sentido de fundar uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução, de leitor. (MACIEL, 1998, p.131)

E um dado curioso sobre essa entrevista é que, além de ser ficcional, como foi dito, a sua recepção exerceu a mesma dúvida que os textos borgeanos instauram, pois o personagem do professor, chamado Lars Olsen, que é criado para a entrevista chegou a ser citado como um professor estudioso de Borges real em um texto da poeta, jornalista e escritora Mônica Rodrigues Costa no jornal *Folha de S. Paulo*²⁰, tratando sobre a publicação de uma obra de Borges.

A partir de tudo o que foi dito, para Jorge Luis Borges, o artifício poderia ser definido por diferentes facetas, as quais podem ser retiradas, por vezes, da sua criação ficcional. Para ele, tal definição passaria pela farsa explícita ou implícita – incluindo o jogo de revelar e esconder as engrenagens da farsa na estrutura narrativa –, servindo como motivo ou tema para a criação artística; pela trapaça; por simulacros de tempo; por realidades sobrepostas e/ou embaralhadas; e por textos e autores falsos.

²⁰ Cf. COSTA, Mônica Rodrigues. “Erudita, poesia de Borges é mais variada do que a sua prosa”. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200916.htm>

Todo o engano suscitado pelos artifícios borgeanos não constrói uma ideia pura e simples de realidade como verdade e da ficção como mentira, ou melhor, do real como verossímil e da ficção como inverossímil. Por jogar com esses dois planos, o real e o ficcional, o escritor coloca em dúvida todo o caráter natural da realidade, podendo, assim, construir um terceiro plano, o estético. Borges cria uma realidade estética que pode ser apontada como um plano tão verdadeiro (ou tão falso) quanto a própria natureza, e que, por isso, estabelece a tensão que questiona as fronteiras existentes entre realidade e ficção.

Entretanto, afora a concepção de artifício para Borges citada acima, é possível apreender em sua obra o conceito de artificial também como oposição ao natural, à *physis*. O professor Luiz Costa Lima percorre em *Mimesis e modernidade* (1980) o questionamento à *mimesis* executada por Borges, que nesse caso é também questionamento à *antiphysis*.

Borges, por conseguinte, inverte a tradição de que se nutrem as ficções. Inversão ficcional que de imediato significa o questionamento da realidade. Borges parece-nos dizer: não há questionamento da *mimesis* que não seja um questionamento da *physis*. Uma à outra se associa porque a proposta da *antiphysis* supõe não a vontade, fosse até melancólica, de perenizar a fortuita ação humana pela durabilidade dos monumentos (escritos, pintados, esculpidos), mas, ao invés, a declaração de não identidade dos seres no mundo. (COSTA LIMA, 1980, p. 238)

A representação pressupõe certa identidade, identificação, entre as coisas que existem e Borges inverte isso, desenvolvendo uma ficção que se realiza na superfície da própria escrita literária, não exigindo a existência de uma realidade física prévia, o que a torna uma literatura baseada na *antiphysis*.²¹

A partir de tudo o que foi tratado sobre o artifício, sobre Borges e a utilização que ele faz desse recurso, ou mesmo sobre como ele integra e constitui uma estética do artifício, passaremos ao estudo da obra do escritor carioca Bernardo Carvalho.

²¹ Cf. COSTA LIMA. “A *antiphysis* em Jorge Luis Borges”, 1980.

2. UMA NARRATIVA DIANTE DE ESPELHOS

2.1. *A artificialidade da construção*

2.1.1. Bernardo Carvalho e os artifícios

A obra do escritor brasileiro Bernardo Carvalho atingiu grande sucesso de público e de crítica, fato que por si só justifica o título de “um dos autores jovens de maior sucesso nos últimos anos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 34). No entanto, o que chama mais atenção ainda é o fato de sua obra promover importantes discussões para a teoria literária, condensadas em seus romances, artigos para jornais ou em participações em conferências – como a proferida para a comunidade acadêmica da UFMG em 2007, *Experiência da Ficção*.

Apesar do referido sucesso de sua obra, Bernardo Carvalho precisa de uma pequena apresentação, pois seu sucesso entre escritores não se reflete em um grande número de vendas, como as de um *best-seller*, o que também não o coloca entre os escritores muito conhecidos. Ele é contista, romancista, jornalista e tradutor. Nasceu no Rio de Janeiro, mas seu desempenho profissional atingiu destaque quando se mudou para São Paulo, chegando a atuar como correspondente internacional do jornal *Folha de S. Paulo* em Paris e em Nova York.

Esse deslocamento geográfico profissional reverbera em sua literatura. É possível percebê-lo, em algum grau, em todas as suas obras. Essa característica o marcou como um escritor que utiliza os deslocamentos para pensar a sua própria condição de escritor, ocidental, latino-americano e brasileiro. Carvalho costuma se colocar na posição de estranhamento que muitos estrangeiros acabam vivendo ao sair de seu país, percebendo por contraste, e com muita força, as diferenças de sua cultura.

“Entre o paternalismo e o medo” é o nome de uma crônica em que Carvalho discute a afirmação de que Henri Michaux “viajava contra”, ou seja, “contra uma ideia de pátria, contra uma identidade confortável e ilusória, menos para se encontrar do que para se perder” (CARVALHO, 2005, p. 50). Essa posição de viajante, percebida na obra de Michaux, *Um bárbaro na Ásia*²², tem sua proximidade em relação a do próprio Bernardo. Nesse mesmo texto ele ainda diz:

²² Carvalho faz questão de dizer que a obra em questão foi traduzida por Borges ao espanhol, apresentando ainda um comentário feito pelo argentino. Entendemos que o fato da obra de Borges se cruzar com a de Carvalho

Michaux lança mão das viagens para incorporar a diferença dos outros, para aprender a se estranhar. As viagens põem em movimento uma dinâmica entre o exterior e o interior, entre o real e o imaginário, que lhe permite estranhar-se como a um estrangeiro, como se fosse um “bárbaro”. É uma forma de pôr à prova o seu narcisismo de europeu civilizado. (CARVALHO, 2005, p. 50)

Todos os hábitos aos quais as pessoas se acostumam, valores recebidos de outrem, perspectivas viciadas porque ninguém as questiona mais, visões da sociedade que são tidas como “comuns”, ou as percepções “aceitas” são, para Carvalho, pontos que devem ser questionados. Às vezes, as perspectivas sedimentadas consideradas como “verdadeiras” passam a se “naturalizar”, no sentido de completa adaptação em determinada realidade, ou ainda, vê-se uma realidade comum que é percebida como sendo o natural para certa existência com percepções já sedimentadas. E isso, por si só, é um importante motivo para que volte a ser discutido, para que evitemos a ignorância de repetirmos costumes ou opiniões sem fundamento ou com fundamentos questionáveis, como sugerem seus textos ou alguns personagens de seus romances.

Muitos personagens dos seus livros assumem essa posição estrangeira. Além disso, alguns de seus romances se passam em outros países, como aconteceu com o *Mongólia* (2003) ou *O filho da mãe* (2009), sem contar outros em que sempre há personagens em trânsito entre países²³. Poderíamos dizer, então, que existe uma importante tendência de busca por uma compreensão do indivíduo e de sua relação com a cultura e a arte de seu país, ao mesmo tempo que analisa o equivalente de outras localidades.

Uma coisa é certa, essa posição de estranhamento que é constantemente buscada parece ser a não-aceitação daquilo que é comum, cotidiano, que, às vezes, assume a posição de algo que sempre “foi assim”, do que é tido como “certo” e, por isso, não é questionado. Ele parece fugir daquilo que se naturaliza, que se torna normal e esperado, e por isso, natural. Hábitos, objetos, costumes, perspectivas, compreensões, culturas, tudo aquilo que está cômodo e segue em direção a uma percepção que se traduz como “naturalizada”²⁴ pode ser alvo de perguntas.

amiúde nos dá uma indicação de caminho aproximado entre a obra dos dois em muitas oportunidades, e isso poderá nos ser de grande importância no desenvolvimento do trabalho.

²³ Romances como *Teatro* (1998), *Aberração* (1993), *O sol se põe em São Paulo* (2007), entre outros, apresentam personagens que cruzam as fronteiras de seus países, e fazem desse movimento um marco para as suas experiências.

²⁴ O termo “naturalizado” é utilizado significando algo passou a ser considerado como natural, que ganhou aparência de natural. Algo que tenha perdido suas marcas aparentes de construção.

O mundo fora dos eixos (2005) mostra um pouco do seu papel de questionador, bem como o de escritor-crítico diante das diversas manifestações artísticas existentes, através de uma reunião de crônicas publicadas anteriormente no jornal *Folha de S. Paulo*. Os textos tratam dos mais diversos assuntos como: literatura, artes plásticas, sociedade, política e cinema. As crônicas que trazem reflexões sobre a literatura discutem autores brasileiros e estrangeiros, do passado e contemporâneos, além de deixarem perceber qual é a concepção de literatura do autor, e de também mostrarem alguns elementos de uma possível teoria presentes na sua própria ficção.

Diversas crônicas dessa obra mostram sua resistência à sede de realismo que, atualmente, o público tem diante das artes em geral e, também, sua afirmação do artifício como condição para as artes: “há uma tendência cada vez mais unívoca de refutar o artifício nas artes, em nome da ‘expressão da realidade’, como se pudesse haver arte sem artifício” (CARVALHO, 2005, p. 75).

A crônica de onde foi retirado o trecho acima se chama “O artifício enquadrado” e é importante para as discussões que serão desenvolvidas a partir da obra ficcional do autor. É um texto em que discute o documentário, *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. Bernardo Carvalho comenta que, na exibição do filme, depois que as luzes se acenderam, uma espectadora o perguntou se o documentário lhe parecia artificial e é daí que parte a principal discussão desse texto. Carvalho vai dizer, partindo de uma declaração dos irmãos Dardenne e comparando o documentário à ficção, que a única diferença existente entre os dois gêneros é o fato da realidade existir independente do diretor no caso do primeiro. Ou seja, a matéria que constituirá um documentário existe independente do papel de um diretor ou roteirista.

Mas, a partir do momento em que ele decide filmar essa realidade, o cineasta tem à disposição tantos artifícios quanto o autor de um filme de ficção. O artifício é um meio de construção da verdade. (CARVALHO, 2005, p. 75)

Apesar dos eventos que motivam um documentário existirem previamente e de forma independente em relação à produção cinematográfica que se faz deles, o simples fato de um diretor escolher algum tema, ou alguma perspectiva para se entender tal realidade, já implica em um processo artificial de escolha e de criação de um recorte da realidade que será exposta em uma mídia não vinculada àquele real – a uma mídia que não pode ser pressuposta na existência daquela realidade. Ou ainda, a realidade, recortada e colocada em outro formato,

passa por um processo de reconstrução que envolve técnicas e habilidades próprias para uma mídia, que por sua vez se presta a objetivos específicos.

Portanto, o que é veiculado por um documentário não é a exposição do natural²⁵ – porque baseado na realidade –, mas o resultado de uma seleção, que significa a exclusão do que foi considerado pouco importante para ser exibido, e de uma técnica construída para a produção de uma obra em uma linguagem específica. Carvalho, ao analisar o exemplo do documentário, diz que “a cruzada contra o artifício nas artes” parece estar se tornando muito forte, criando uma ilusão que coloca em risco o próprio fazer artístico.

A afirmação sobre o risco que a perseguição aos artifícios imprime às artes será discutida mais profundamente adiante, mas vale já adiantar que diz sobre a concepção de arte como exceção. A arte não é algo ordinário que está em todos os lugares sempre, muito menos pode ser construída por qualquer um. Isso também quer dizer que na concepção de arte de Bernardo Carvalho, como os trechos discutidos confirmam, a arte não se assemelha a algo que se torna banalizado, comum: a arte não pode ser da ordem do que foi naturalizado. Fruto do engenho que é, ela se realiza é na construção cuja exigência de compreensão está além dos limites da visão comum, da perspectiva acostumada, da linguagem já decodificada que não exige nada daquele que a percebe.

O que é discutido nessa crônica é exemplo dos questionamentos e das buscas pelo entendimento de alguns elementos que cotidianamente são tratados de forma leviana. Além disso, a discussão promovida é muito importante para o olhar que lançaremos aos romances do autor.

Apesar de não entender que as opiniões teóricas veiculadas pelo autor são a única forma de pensar seus romances, não se pode deixar de pensar nelas ao travar contato com seus textos ficcionais. Por isso, a afirmação do artifício se apresenta com certa força ao lermos sua literatura. Ou ainda, ao pensar que a obra carvalhiana é constituída de uma dezena de obras ficcionais, além da já citada reunião de crônicas, e que nelas há a constante afirmação do artifício na construção de sua poética, é possível falar de uma reafirmação constante dos artifícios nas suas ficções.

Seu primeiro romance, *Onze* (1995), já contém certa utilização dos artifícios em sua construção narrativa. Poderíamos citar a presença do personagem do pintor, Kill, que

²⁵ O natural exposto aqui se refere a uma segunda natureza. É a natureza que se refere à cultura construída e que se perpetua, sendo percebida pelas gerações que a recebe como um movimento ou uma perspectiva natural. É, como Benjamin já o disse (BENJAMIN, 1985), o meio que se apresenta ao humano como barreira, outrora representado pelo ambiente primitivo.

construía obras que se misturavam na realidade, uma vez que ele desenhava notas monetárias à mão, muito semelhantes àquelas verdadeiras. Ele não podia ser considerado falsário, pois colocava elementos burlescos para diferenciá-las. Ele não queria fazer cópias idênticas das notas, somente semelhantes. Sua ideia de arte era injetá-la como um vírus na realidade para mostrar a precariedade do mundo real. Era essa também a ideia de artificial, de construído, que sempre deve estar presente na arte.

Em todas as suas obras, há alguma utilização do artifício artístico. Ou ainda, há sempre alguma consciência da arte como artifício. Porém, a partir de *Nove noites*, essa consciência está para além da presença de alguns personagens ou de alguns temas que toquem no assunto. Na base da construção ficcional desse romance, percebemos certo júbilo na percepção e no uso do elemento artificial.

2.1.2. Algumas análises

Uma ficção que parece dar voltas, levando o leitor a trilhas pouco claras, deixando pistas muito frágeis cuja mobilidade impossibilita certezas; frases curtas, diversas vezes que se repetem na boca de pessoas diferentes; a busca por uma identidade que nem uma investigação jornalística é capaz de descobrir; um inconformismo com percepções e opiniões estabelecidas; além de, às vezes, deixar o leitor refletindo acerca da possível motivação de um crime ou de um suicídio, a cada novo enunciado; tudo isso pode ser percebido nas obras do autor de *Nove noites*. É assim que poderíamos começar a definir a literatura de Bernardo Carvalho.

Suas narrativas se caracterizam por suas estruturas complexas, pelo jogo incessante de argumentos que confundem o leitor através do labirinto de caminhos oferecidos a ele: pela utilização constante de técnicas ficcionais que possibilitam a criação de um mundo ficcional que questiona o mundo real e, entre outras características, pelo falseamento da realidade através da oposição e da troca entre elementos da realidade e do universo da ficção.

Em uma entrevista, ao falar do que a obra de Thomas Bernhard representa para ele, Carvalho diz que “a prosa dele era a sua [do autor austríaco] doença”²⁶. Executando o mesmo movimento, seria possível pensar que o estranhamento é o seu *pathos*. Também é a sua principal virtude. A partir daí, surge uma ficção que mergulha na subjetividade em busca de

²⁶ Cf. SANCHEZ. “Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade”. <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>

compreensão de algo que não se sabe, ou mesmo em busca de algo que já se sabe impossível de compreender.

Luiz Costa Lima, em “Bernardo Carvalho e a questão do ficcional”²⁷, analisa *Teatro* (1998) e *As iniciais* (1999), apontando o caráter ambíguo e questionador da obra do autor. É acentuada a ambiguidade do primeiro, quando Costa Lima chama atenção à mistura entre o real e o falso: “o falso agora se instala na própria realidade, tornando problemático a realidade” (LIMA, 2002, p. 275). A realidade, que pode ser percebida ingenuamente como duplicado na ficção, é contaminada por esta – processo que será radicalizado em *Nove noites*. Já no segundo, é discutido o questionamento da globalização que mistifica produtos para serem consumidos, chegando a pensar como a indústria cultural também se alimenta dessa mistificação em grande escala.

A ficção é concebida como um importante espaço de indagações e de discussões, colocando-se no mesmo patamar de outros textos ensaísticos, políticos ou filosóficos. Costa Lima chega a diagnosticar a escrita de Carvalho: “lembrando Rancière, assinalava que a via enfrentada pela literatura moderna, mais precisamente pós-baudelaireana, pode ser entendida como configuradora da *doença da linguagem*; doença, acrescentava, que serviria de indicador do que se passa na sociedade” (LIMA, 2002, p. 276). É a literatura aparecendo como sintoma de questões sociais, políticas, econômicas e artísticas, além de ser uma forma de tentar entender suas dores e sangramentos.

Beatriz Resende (2008) confere ainda outras características à obra de Bernardo Carvalho, como perspectivas para pensá-la. Segundo ela, em *Nove noite*, por exemplo, o evento trágico da obra – um suicídio – faz um paralelo à própria literatura, pois a tragicidade e a criação literária não precisam de motivações para existir. E ao usar a literatura para criar a partir desse evento trágico, que também é fonte de investigações, o autor desenvolveria uma postura de “trágico radical”. Pela gratuidade, o suicídio e a escrita literária estariam ligadas e estariam potencializadas na obra do escritor.

Como continua Resende na sua análise, também há no percurso literário do autor de *Onze* um “elogio da imaginação” (RESENDE, 2008, p. 87), que pode ser observada no já citado livro de crônicas, além do exercício propriamente dito dessa imaginação nas suas obras de ficção.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schøllhammer, podemos observar um pequeno adendo sobre os artifício na obra de Carvalho quando o “jogo de

²⁷ LIMA, 2002.

espelhos dos simulacros pós-modernos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 122) é discutido para falar da criação das realidades ficcionais e da tensão que se estabelece entre o mundo real e o ficcional. Schøllhammer, porém, diz que a utilização de elementos históricos para a construção da ficção, como acontece em *Nove noites*, por exemplo, compromete a “liberdade ficcional como um arquivo que amarra o romance a um determinado contexto histórico” (SCHØLLHAMMER, p. 130). Como veremos adiante, essa maneira de entender a utilização de elementos referenciais na construção poética merece algumas críticas.

Na tese “*Eu existo pelo nome que te dei*: Ana C. Por Bernardo Carvalho”, de André Luís de Araújo, há uma discussão mais ampla sobre os artifícios, mas se desenvolverá, de fato, na relação da obra de Carvalho com a poeta Ana Cristina Cesar. No que concerne ao tema central desse trabalho, a tese discute a posição, dissolvida na obra *Teatro*, em favor dos artifícios, da encenação, ou ainda, da utilização dos simulacros na criação artística.

Porém, o estudo de Araújo promove uma problematização mais interessante acerca da tensão estabelecida pelo artifício da ficção na fronteira entre o mundo real e o ficcional. Para ele, a construção de simulacros atribui a significação de que a realidade pode ser tão ficcional quanto a própria ficção. Então, a literatura seria, por um método caricatural, mais real do que a realidade, justamente por desmentir o real da realidade, desmentindo a sua suposta naturalidade e evidenciando a sua construção. Mostrando uma certa sensibilidade da obra de Bernardo Carvalho em relação a Baudrillard, ele diz como é possível entender melhor como a ficção pode ser mais verossímil que a realidade, uma vez que a realidade já não tem mais o referencial, a origem, pois até isso é algo construído, é simulacro²⁸. Portanto, a utilização de elementos históricos não comprometeria a “liberdade ficcional”, mas seria a explicitação radical dos artifícios para a produção literária.

2.2. Especular

Nove noites é o quinto livro de Bernardo Carvalho, seu quarto romance. É uma ficção que busca entender o motivo do suicídio de um antropólogo americano, Buell Quain, entre os índios Krahô em 1939.

Apesar dessa pequena síntese sugerir um romance histórico, pois esse antropólogo existiu de fato e veio ao Brasil para pesquisar os índios, onde cometeu mesmo o suicídio; ou uma tentativa de solucionar um caso da história já esquecido, pois nunca se soube o que levou

²⁸ Cf. BAUDRILLARD, 1991.

Quain a se suicidar; veremos que há um desenvolvimento bastante complexo que envolve questionamentos variados, inclusive sobre a construção literária. Além disso, como deixamos perceber desde o início, a utilização de artifícios é uma técnica narrativa muito importante na construção da ficção do escritor carioca, e promove um trabalho peculiar com as referências históricas que são parte do romance.

A frase já citada, “O artifício é um meio de construção da verdade”, é importante para começarmos a especular sobre a obra carvalhiana que está no centro desse trabalho: *Nove Noites*. Portanto, é a partir dela que começamos a ler o romance que já no seu primeiro parágrafo nos expõe, na voz de um de seus narradores, algo que marcará a leitura de todo o livro. O quarto período do primeiro parágrafo já coloca certa dúvida acerca daquilo que será relatado.

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. *Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.* Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. [grifo nosso] (CARVALHO, 2002, p. 7)

O romance se inicia com um narrador, Manoel Perna, que parece angustiado por possuir alguma informação que não quer que se perca, ante a proximidade de sua morte. Ele diz carregar uma carta deixada pelo antropólogo Buell Quain antes de seu suicídio, em 9 de agosto de 1939. A epístola, destinada a um(a) desconhecido(a), pode conter alguma informação que explique a razão da morte trágica. Porém, apesar de ter guardado a carta – o antropólogo escreveu algumas e todas foram entregues, menos essa – ele não sabe qual é o seu conteúdo, pois ela está redigida em inglês e ele não confia nas traduções do professor Pessoa, o único que poderia realizá-la na pequena cidade de Carolina, no norte do Brasil.

A narrativa se inicia com o referido narrador que foi contemporâneo de Buell Quain, para, em seguida, prosseguir com outra voz, através de outro narrador localizado no ano de 2001, e que está buscando informações sobre o antropólogo americano. Essa troca de vozes pode ser percebida, no texto, por aquilo que diz e pelo estilo da letra – pelo estilo da fonte utilizada na tipografia.

A voz do presente da narrativa iniciou suas buscas por informações depois de ter lido no jornal uma reportagem sobre a morte recente de um antropólogo no Brasil e que era comparada à morte de um outro antropólogo em terras brasileiras em 1939, Buell Quain. O

nome pronunciado em voz alta o faz pensar que já ouvira o nome antes, iniciando, então, buscas sobre informações acerca do suicídio.

O suicídio do antropólogo é um dado histórico, que aconteceu realmente na data apresentada pela ficção, porém tudo o que é feito a partir desse fato, e que é a matéria do romance, é ficção. Afinal de contas, o suicídio é algo que não pode ser verificado, ou mesmo, nada do que for dito sobre um suicídio, sobre a reconstituição dos motivos que possam ter levado alguém a tirar a própria vida. Toda a trama construída está fora da esfera do verificável ou não-verificável, do falso ou verdadeiro. Aliás, a investigação realizada pelo narrador é verificável, sim. Muitos institutos, como a Biblioteca do Museu Nacional ou arquivos históricos de universidades brasileiras e americanas, são consultados na investigação. Entretanto, toda a interpretação que se faz dos dados coletados, ou mesmo, a história que se constrói a partir de então não pode ser verificada, o que se segue à pesquisa sobre a vida do antropólogo é da esfera da especulação.

Bernardo Carvalho disse, na já citada entrevista para a *Deutsche Welle*, sobre a escrita de *Nove noites*, que:

O livro foi escrito num momento em que eu estava muito irritado com essa ideia de que a ficção vale menos do que os livros baseados em histórias reais, o que é uma tendência muito forte no mundo todo. A literatura estava se tornando restrita e elitista. (SANCHEZ, 2011.)

A partir dessa ideia e da escolha do suicídio, e de toda a implicação que o acompanha, Carvalho construiu uma trama que parece conter a característica que o incomodava, o famigerado “baseado em fatos reais”, mas se desenvolve na linha diametralmente oposta. Apesar do suicídio como base para a construção, a ficção se desenvolve livremente discutindo questões importantes sobre a sociedade, o indivíduo, além da própria ficção.

Ou seja, apesar de haver um dado histórico como alicerce para essa construção ficcional, o mesmo não passa de um artifício que faz a ficção parecer contaminada pela realidade, quando, na verdade, é ela que parece contaminar a realidade. Tudo o que foi pensado, ficcionalmente, pelo narrador que pesquisa sobre Quain, como motivo do suicídio passa a ser justificativa possível para o ocorrido. A utilização de um personagem real, bem como a impossibilidade de se pronunciar que o acompanha, pois está morto, acaba por potencializar toda a ficção erigida sobre tal fundação.

[...] Bernardo Carvalho lexicaliza a partir da novidade, da desconfiança. E o faz de forma irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos oriundos de registros supostamente comprometidos com o real: reportagens jornalísticas, investigação acadêmica, diários, relatos confessionais autobiográficos, guias turísticos. Seu mote serão os dados extraliterários, que não estão imunes ou purificados de suas representações. Não é de se espantar que entremos fatalmente numa terra em que verdade e mentira não tenham mais os mesmos sentidos aos quais estávamos acostumados. (ARAÚJO, 2009, p.52)

É por isso que refutamos a maneira como Schøllhammer trata a utilização de elementos históricos na ficção, pois nesse caso, o dado histórico e seu posterior desenvolvimento acabam por potencializar a ficção, já que ela está tão imbricada na realidade que as fronteiras, entre o real e o ficcional, acabam se diluindo. A ficção que não parece ser ficcional acaba indo além de suas páginas, ela chega ao mundo físico do leitor. A contaminação que se dá entre realidade e ficção, o estender-se além dos domínios que lhe cabem – se é que eles existem – mostra como a ficção foi potencializada em parte pela própria utilização do fato histórico. “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível” (AGAMBEN, 1993, p.30).

Os diversos gêneros de textos citados acima, por Araújo, também atuam de maneira decisiva no processo construtivo da ficção de Carvalho. Cartas, reportagens, diários, entre outros, apresentam-se de maneira documental, de alguma maneira, comprovando o ocorrido. Documentos têm essa função. Aliás, cartas e outros textos pessoais também podem servir de prova para a existência de algo quando não há muitas fontes disponíveis, bem como nas ocasiões em que ocorre a redução, com o tempo, das possibilidades documentais que possam comprovar algo. Tais textos funcionariam, assim, como testemunho para acontecimentos.

No caso de *Nove noites*, o narrador que realiza a busca para entender as razões do suicídio se depara com diversas correspondências, trechos de diários, reportagens antigas, fotos, além da narrativa oral de algumas pessoas, que muito distantes temporalmente, fazem-no influenciadas pelos processos comuns da memória e do esquecimento.²⁹

Esses textos que, assumindo um caráter testemunhal, estão atuando na tentativa de esclarecer o suicídio do antropólogo, na verdade, são parte importante da própria ficção. A despeito de solicitarem uma leitura que um documento costuma exigir, eles se contradizem

²⁹ “O processo mnemônico, em linhas gerais, inclui um sistema comum de esquecimento e de ajuste pela imaginação para algo chegar, de fato, a ser memória. E é normal, também, o fato de nossa imaginação “costurar” os fatos para que estejam ligados e façam sentido para o ato de lembrar” (BATISTA, 2012, p. 67).

muitas vezes, não respondem às perguntas sobre a motivação do antropólogo, acabando por confundir os caminhos para a solução do acontecimento.

Prezada dona Júlia,

Este é apenas um bilhete. Parto nas próximas duas horas para a aldeia krahô. Estamos esperando algumas calças e camisas. Eu e um grupo de índios krahô que estava em Carolina quando cheguei. As calças e camisas são para eles. Não gosto de lhes dar roupas, pois ficam bem melhor sem elas — mas eles insistem.

Ontem à noite, fui a uma festa em homenagem a Humberto de Campos. Houve uns dez breves discursos sobre sua vida e sua obra. Fiquei espantado com o interesse que o povo de Carolina demonstra por tópicos literários. As pessoas se aglomeravam nas portas e se amontoavam nas janelas para ouvir o que era dito. Só entendi metade, mas fiquei impressionado pelo sério interesse da audiência. (CARVALHO, 2002, p. 28)

E também:

Querida Ruth,

Carolina é um lugar tedioso — analfabetos e intelectuais. Os intelectuais são os que usam ternos brancos e gravatas e pertencem a uma sociedade literária. Me juntei a eles numa reunião para homenagear Humberto de Campos, grande poeta do Maranhão. Havia dez oradores: a vida do poeta em dez partes. Entre elas: Humberto, o moralista; Humberto, o humanitário; Humberto, o humorista, e finalmente Humberto, o filósofo. Tudo isso podia ser muito simpático se não fosse pela pompa ridícula. (CARVALHO, 2002, p. 30)

Tais textos são a matéria que alimenta a construção da ficção, pois apesar de narrarem fragmentos do presente de Quain, eles apresentam muitos caminhos possíveis para que o narrador interprete o que Buell sentia quando se matou. E é nesse trajeto que a ficção se desenvolve.

Vale lembrar também de duas fotos que aparecem no corpo do texto sem qualquer legenda ou explicação, fazendo o papel de documento que, como os textos verbais de outrem inseridos ali, também participam do material que constrói a narrativa. O narrador se refere a essas fotos em alguns momentos do texto, no entanto não é uma referência que vem acompanhada de ilustração. As fotos também narram no mesmo tom dos bilhetes, cartas, que simplesmente são colocados no texto, sem que haja uma explicação clara do porquê deveríamos considerá-las como os elementos principais a contar o que acontecia na realidade

retratada, ou ainda, sem uma explicação ou indicação daquilo que nelas há de relevante e que deveríamos observar para tentar extrair elementos para reconstrução do real.³⁰

O relato do narrador-sertanejo, Manoel Perna, um dos mais importantes testemunhos dos momentos que antecederam à morte de Quain, em parte, também exerce um papel documental no romance. É uma prosa angustiada que nos parece urgente diante da proximidade da morte de Perna, e da possibilidade de que alguma informação se perca na falta de um interlocutor. Por isso, apesar de ser um relato escrito após a tragédia e que relembra as nove últimas noites que ele passou ao lado de Quain, agora analisando o que foi vivido nessas noites, é somente a descrição de uma impressão que o americano lhe causou, de sensações que este possa ter provocado. O que Perna narra é fruto daquilo que viveu e sentiu, e daquilo que imaginou que o estrangeiro sentia. Ou seja, apesar de ser um texto documental da época, é um relato com a marca das ficções que ele construiu durante anos, que pudessem dar conta das razões do acontecido, enquanto pressupõe um destinatário que supostamente teria mais informações que iriam completar o sentido para o ato que o outro cometera.

Além disso, a utilização de documentos, que costumam possuir uma credibilidade maior que a da ficção, faz com que mais uma vez a realidade e a ficção estejam misturadas. E se o real e o ficcional aparecem cruzados na obra, produzindo um outro plano composto pelos dois primeiros, não significa que a realidade e a ficção podem ser separadas, mas, ao contrário, é sinal de que essa dissociação nunca se completa. E tal terceiro plano discute, então, o fato de que a apreensão da realidade pode possuir, ao menos, alguma parcela de ficção, e vice-versa.

Quando um texto ficcional contém documentos históricos, podemos observar uma mistura entre as duas realidades por meio da diluição da fronteira que as separa. A ficção não fica bem demarcada, pois ela é um desdobramento de um fato histórico, bem como o acontecimento fica sob suspeita por estar numa obra que discorre bastante sobre ele, mas que é catalogada como um romance³¹. E mais uma vez podemos afirmar que, nesse caso, o fato da ficção utilizar elementos históricos não a compromete ou limita artisticamente, mas a potencializa, já que até a realidade física não se separa com facilidade daquilo que é ficcional.

³⁰ As fotografias não são dispostas no livro como ilustrações, elas também atuam narrando. A utilização das imagens se assemelha àquela feita pelo escritor alemão W. G. Sebald, em livros como *Austerlitz* (2008) ou *The rings os saturn* (1999) – e este último é discutido na crônica de Carvalho “O mais radioso dos dias” (CARVALHO, 2005).

³¹ Nos dados de catalogação da publicação, aparece que a obra é um “romance brasileiro”. Bem como podemos ler no primeiro período dos agradecimentos: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais” (CARVALHO, 2002, p. 169).

O narrador localizado no presente, curiosamente³² um jornalista, relata no romance como desenvolveu as buscas para compreender o motivo do suicídio de Quain. Ele procurou a antropóloga que escreveu a matéria que lhe chamou a atenção para o caso, procurou por pessoas que tiveram contato com Quain, além de documentos, cartas, tudo o que poderia fornecer alguma pista para entender o caso.

E essa busca, logo percebemos, fica bastante obsessiva. Aliás, poderíamos chamá-la de paranoica se considerarmos a definição de paranoia presente em outra obra do próprio autor:

O paranoico é aquele que acredita num sentido [...]. É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria. O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo. (CARVALHO, 1998, p. 31)

É só prestarmos atenção na postura do narrador-jornalista³³ que veremos uma conduta semelhante. Ele faz diversas conexões entre as informações encontradas para que elas façam algum sentido, além de pressupor alguns motivos que levam alguém, nas condições de Quain, a cometer suicídio.

Ninguém nunca me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo quer saber o que sabem os suicidas. No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. Devia haver outra pessoa envolvida. (CARVALHO, 2002, p. 27)

E a partir do momento em que ele acredita em uma motivação possível, marcado pela obsessão, ele começa a ver sentido mesmo onde não há nenhum. É curioso como o movimento obsessivo de busca do narrador, por vezes, acomete o leitor que o acompanha e o faz começar as suas próprias buscas, principalmente na internet, por informações sobre Buell Quain.

³² O fato do narrador ser um jornalista pode ser um elemento que serve como um embuste autoral e será discutido a seguir.

³³ É claro que faz parte da profissão de jornalista a busca, muitas vezes incansável, para dar sentido aos fatos, e isso não faz dele um paranoico. No entanto, percebe-se que em *Nove Noites* a busca por sentido, em diversos momentos, se dá através de conexões muito frágeis de certas informações, fazendo com que o narrador passe a “perseguir” dados que encaixem no quebra-cabeça que ele está a montar.

Sobre a postura paranoica, é possível dizer que o paranoico constrói realidades e as posiciona sobre a realidade física. A paranoia possibilita outros planos para a realidade, podendo conduzir a duas percepções diferentes: faz com a realidade física assuma a condição de natural, por ser supostamente a primeira, e a construída pela marca da paranoia, a condição de artificial; ou faz com que a construção de outra realidade com um viés paranoico enfatize o caráter de construção de todas as realidades que são percebidas, inclusive do real físico.

Portanto, essa postura paranoica por parte do narrador-jornalista, que é quem mais nos apresenta os fatos, estabelece outras realidades. É percebida uma nova realidade no plano estético que é tão construída quanto o real físico, e, tendo plena consciência disso, Carvalho instaura o desconforto no plano mais habitual do real, que costuma naturalizar-se. Ele faz pensar sobre o consenso impensado e possível pela inércia, sobre o ordinário que deixou de ser questionado, fazendo perceber que também é construído, por mais que sua origem esteja distante. A paranoia do personagem atua como um artifício para a ficção, construindo realidades, que se apresentam como simulacros, causando, ainda, um embaralhamento com o real físico.

E aqui, podemos lembrar da fábula borgeana citada no primeiro capítulo, “Do rigor na ciência”, na qual podemos perceber um mapa que coincide com o tamanho do Império, mostrando que a materialização de uma cidade, como a sua construção no plano de um mapa, é construção humana, uma artificialidade. E lembrando Baudrillard, na atualização da fábula, percebemos que Carvalho executa o mesmo trabalho, pois é sob a chancela do fato real, dos fragmentos que restaram da morte do antropólogo, que uma ficção que se constrói. É a produção e reprodução do fato, que vai tornando-o um simulacro de si, pela distância espaço-temporal, pela realidade documental a qual ele está vinculado – e sua perspectiva parcial –, bem como pelas lacunas narrativas por meio das quais ele é narrado.³⁴

2. Ninguém nunca me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo quer saber o que sabem os suicidas. No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. (CARVALHO, 2002, p. 13)

E também:

³⁴ Desenvolvemos o assunto de criação de simulacros a partir de fatos reais, também, no artigo da *Revista Literatura e Autoritarismo*, “Memórias, Esquecimentos e Simulacros”.

4. Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. (CARVALHO, 2002, p. 27)

A repetição para iniciar cada novo capítulo, numerado, dá-se pela reescrita de expressões que são, ao mesmo tempo, a produção e a reprodução do fato que está sendo narrado. Essa repetição faz parecer que todo o relato vai iniciar novamente, porém o que se segue após a expressão é algo novo, mais um componente para a construção do simulacro. O simulacro criado para representar a morte do antropólogo vai se distanciando, cada vez mais da sua origem, inclusive pela repetição, como se o relato se realizasse mais de uma vez no romance. Além disso, é ele que progressivamente assume o papel de realidade, deixando sua origem cada vez mais distante.

A paranoia que conduz o olhar do jornalista na busca por rastros do antropólogo, na história, faz com que ele comece a enxergar traços seus no antropólogo. O narrador do presente começa perceber que em muitos pontos a história de Buell Quain se cruza com a dele. Entretanto, é preciso olhar para essas aproximações com certa cautela, pois nem todas se dão de fato, sendo somente resultado da predisposição obsessiva para que os fatos façam sentido.

O narrador-jornalista também esteve entre os índios quando criança e depois de começar a pesquisar sobre o suicídio de Buell, tendo muitos problemas para lidar com as diferenças existentes entre as culturas. O antropólogo foi mostrado desta maneira, em relação aos Trumai, índios com os quais trabalhou inicialmente, até que foi requisitado que os deixasse para seguir até a tribos dos Krahô:

O fato é que no começo Quain achou os Trumai “chatos e sujos” (“Essa gente está entediada e não sabe”), o contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. [...] “Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu”. (CARVALHO, 2002, p. 54)

E assim o jornalista narrou sua primeira impressão da casa em que ficou na aldeia, quando decidiu, em companhia de uma casal de antropólogos que conheceram um índio que acompanhava Quain quando ele se suicidou, ir até Carolina em busca de mais informações sobre o ocorrido:

Quando entrei, senti o cheiro pestilencial do peixe seco pendurado num barbante no meio da sala. Era um cheiro que se entranhava em tudo. E que, já no segundo dia, em vez de me acostumar a ele, eu não podia mais suportar nem de longe. (CARVALHO, 2002, p. 90-91)

No decurso da narrativa, o jornalista dá certa ênfase ao fato do antropólogo ter sido um “desajustado”, por ser diferente do meio em que crescera, além de estar deslocado em relação à sociedade americana. O próprio jornalista assume uma conduta de compreensão dos problemas de Quain e, quando relata as dificuldades vividas por este, dá a entender que há um paralelo entre as percepções da sociedade, bem como entre os sofrimentos enfrentados, por exemplo, no contato com o outro. No caso de ambos, o contato com o outro é o contato com o índio.

É marcante que na narrativa do jornalista, após narrar a experiência de Quain com os Trumai e o conteúdo de algumas cartas, ele passe a narrar a sua própria experiência. Sem marcar a existência de uma comparação entre os dois, não é outro o movimento que os aproxima, inclusive textualmente. Após alguns capítulos, na sequência do relato, o jornalista relata, quase exclusivamente, como foram os seus contatos com os índios quando era criança e viajava com o pai, assim como Quain fizera, e agora após iniciar as buscas por informações sobre o suicídio.

Na já citada reunião de crônicas *O mundo fora dos eixos*³⁵, podemos observar um texto em que Carvalho fala sobre a questão do duplo na obra de Robert Louis Stevenson, de Hans Christian Andersen e de Jack London³⁶. Nele, Carvalho mostra como o homem precisa do duplo para se ver, “a consciência, porém, depende do outro. Para se ver é preciso haver o outro, que serve de espelho; ninguém se vê sozinho. É o outro que nos dá a medida do que somos, é nele que nos reconhecemos, nem que seja por oposição” (CARVALHO, 2005, p.67).

Começamos, assim, a vislumbrar um espelhamento na postura narrativa do jornalista que nos conta a história. Uma superfície especular parece postada diante dos fatos de um resultando na imagem do outro, com algumas diferenças de posição comuns às imagens virtuais formadas pelos espelhos.

³⁵ A partir de agora, referiremos-nos a esse livro utilizando suas iniciais: *O mundo fora dos eixos*, *OMFE*.

³⁶ Um outro ponto interessante nessa crônica é que Carvalho cita Borges rapidamente quando se refere a um artigo de Stevenson sobre o processo de escrita. A referência ao argentino diz somente que o artigo citado é “muito admirado” por ele, como se a opinião dele desse “peso” a escolha de falar sobre determinado artigo de Stevenson.

E a partir da citada superfície especular, chama atenção o fato da palavra “especular” significar tanto “estudar, observar com atenção”, quanto “relativo a espelhos”³⁷. O primeiro significado diz muito para o processo realizado pelo narrador-jornalista, e, também, a essa reflexão sobre a obra. Já o segundo, à superfície especular que parece posicionada diante da narrativa que multiplica personagens, características individuais, dificuldades pessoais, percepções incomuns perante à sociedade e experiências com culturas diversas partilhadas entre o narrador-jornalista e o antropólogo americano.

Quando o narrador visita a cidade de Carolina em agosto 2001, sessenta e dois anos depois do suicídio, em busca de informações que pudessem desvendar o suicídio, reflexos da memória de Quain parecem incidir sobre a imagem que o jornalista tem de si.

Quando o rio, caudaloso mesmo na estiagem, se abriu à nossa frente, conforme descíamos para pegar a balsa, e eu puder ver o pequeno porto na margem oposta e o estaleiro Pipes, fui imediatamente tomado por uma sensação sinistra de reconhecimento, como se eu já tivesse avistado aquela paisagem antes. (CARVALHO, 2002, p. 76)

Muitas imagens novas são formadas se percebemos o espelhamento que há entre as duas histórias, pois as histórias dos dois personagens, antropólogo e narrador, quando contrapostas geram outras possibilidades para compreender as informações encontradas sobre o suicídio. É o que acontece com o narrador, que parece enxergar muitas semelhanças em relação a Buell. Ou ainda, precisamos nos perguntar: e se somente o que é semelhante chamou sua atenção na busca por informações sobre a tragédia, descartando-se, assim, possíveis pistas que poderiam ser de maior utilidade para pensar o caso? Tal pergunta não pode ser respondida, mas serve para que não nos esqueçamos que a paranoia o conduziu na busca do entendimento do suicídio.

O certo é que a narrativa posicionada entre espelhos acaba gerando certas imagens duplicadas, que, como Bernardo Carvalho especulou na crônica, é um tentativa de compreensão de si. É a duplicação de si no outro, e vice-versa, que possibilita a percepção individual. A narrativa nos mostra como é preciso que haja um outro para que vejamos a nós mesmos, “ninguém se vê sozinho”, é preciso o reflexo do outro para a percepção da própria individualidade. Portanto, a busca de fatos que levem a solução do mistério também é a busca de compreensão de si, uma tentativa de compreender o individual.

³⁷ Cf. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

Na sequência da narrativa, há um trecho de Manoel Perna que apresenta o etnólogo um tanto obsessivo, falando que “eles” estavam atrás dele, que era perseguido aonde quer que fosse. Essa conversa se dá na ocasião de sua volta à Carolina para buscar mantimentos e dinheiro, decidindo, então, por procurar o sertanejo. Na casa deste, Quain diz estar à procura de um ponto de vista: “um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão” (CARVALHO, 2002, p. 111). Nesse instante do texto, o relato do jornalista havia acabado de discutir uma postura paternalista da sociedade “branca” em relação aos índios, e o lugar da dívida por erros do passado que ambas as partes concedem aos homens da “civilização”. Ao buscar um ponto de vista diferente, Buell foge daquilo que o jornalista chama de seu duplo, dos fantasmas que, num acesso de loucura, poderiam matá-lo. Postura essa muito semelhante ao da tribo dos Trumai, que imaginam um inimigo, alguma tribo vizinha, que poderá atacá-los a qualquer momento.

Uma interpretação é realizada para os dados recolhidos, pelo jornalista, até o momento. Assim, a narrativa nos conduz a chegar a algumas possibilidades: uma doença, mencionada em algumas cartas, talvez a sífilis; a obsessão de uma fuga louca de si; ou mesmo, a fuga de alguém “de carne e osso” que acabou por assassiná-lo. Esta última hipótese seria uma contradição a tudo o que foi observado, mas não é descartada pela busca paranoica feita pelo narrador. “Talvez Quain tivesse as suas razões para não deixar transparecer que estava correndo perigo de vida. O que eu queria dizer não fazia muito sentido, estava contaminado pela loucura dele” (CARVALHO, 2002, p. 113).

Há um momento em que somos levados a acreditar que Quain tenha feito algo muito errado, provavelmente se envolvido sexualmente com algum membro da tribo. Membros da tribo, portanto, teriam motivos para matá-lo. Quain não queria dar aos índios essa oportunidade, pois seu assassinato por um índio não seria compreendido à maneira cultural dos índios, mas seria julgado à maneira da cultura urbana. O antropólogo não podia se imaginar causando tamanho prejuízo aos índios, por isso teria cometido suicídio antes que alguém da tribo acabasse por matá-lo. Teria se matado para que os índios não acabassem por fazê-lo e fossem, então, arruinados por esse assassinato. Chegamos a pensar que ele teria realizado essa manobra para proteger os índios.

Entretanto, essas hipóteses são logo abandonadas, passando a imaginar que deve haver (ou ter havido) uma oitava carta escrita pelo suicida. E é exatamente nesse ponto que ele realiza mais uma dobra no processo de embaralhamento entre realidade e ficção. Ele utiliza textualmente uma referência literária:

Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria experiência acumulada até o momento em que os lê. Num fim de semana na praia, durante uma noite de insônia, semanas depois de começar a investigar a morte de Quain, e o mistério que a meu ver tinha ficado adormecido por sessenta e dois anos, abri ao acaso uma antologia do Drummond na página da "Elegia 1938": "Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,/ onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo./ Praticas laboriosamente os gestos universais,/ sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual./ [...] Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro século a felicidade coletiva./ Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan". (CARVALHO, 2002, p. 114)

A intertextualidade com o texto de Carlos Drummond de Andrade é bastante significativa. O início do trecho coincide com o início do parágrafo, discorrendo sobre a possibilidade de leitura de poemas. “Depois de começar a investigar a morte de Quain” o narrador credita ao acaso a abertura da antologia do poeta mineiro exatamente na “Elegia de 1938”, porém sabemos que não é só o acaso que atua nesse momento.

O eu-lírico do poema pensa a condição automatizada da vida do homem com todas as fragilidades nas construções sociais, desde os costumes e vícios, passando pela gratuidade de tudo o que há, terminando na aceitação resignada, confessando a própria derrota, já que não pode vencer o que lhe aflige – no caso do poema, aponta-se para o modo de vida americana e o capitalismo naqueles moldes, que se impõem no mundo, como um grande mal econômico-social.

Um dos sentidos do poema aponta expressamente para a condição de “desajustado” de Buell Quain. Mais de uma vez, cartas e testemunhos marcam, ao longo do romance, a posição contrária do antropólogo em relação à sociedade americana.

Aproximando as duas histórias, o mistério da morte de Quain e a condição do homem expressa no poema, podemos tentar buscar um entendimento mútuo. Além disso, a maneira como os versos são encaixados na narrativa, com a citada explicação e sem nenhum comentário posterior – ao final do trecho, inicia-se novamente o relato de Perna – poderíamos pensar que o poema pode ser mais uma possível chave de leitura para o suicídio, mais uma tentativa do narrador. A morte de Quain pode ser uma apressada confissão de derrota para a sua frágil condição humana, além de significar a única fuga da realidade que ele pode, de fato, realizar: alcançada por meio do suicídio. Entendemos que não é a única maneira de interpretação, nem a mais aceitável, porém deve ser considerada como todas as outras.

Portanto, diríamos que a intertextualidade que faz uso do poema drummondiano aponta para o aumento da confusão entre realidade e ficção, para mais uma dobra nesse romance que parece querer dissolver a fronteira existente entre os dois planos.

Isso se dá porque há uma equiparação do poema e da sua “mensagem” com todos os documentos, fatos, testemunhos, fotografias. Em relação de igualdade, encontra-se a poesia e sua imaginação comparada à realidade histórica e sua documentação comprometida com a *physis*. Há um processo de inversão: não é mais a literatura que utiliza o mundo no processo de produção de sentido; é o mundo que se encontra na literatura, já em processo de ficcionalização, que utiliza a produção literária para que faça algum sentido. É o mundo real utilizando a literatura como fonte para as suas construções.

Outra intertextualidade importante para a leitura do romance, que aparece ora implícita, ora explicitamente, é com a obra de Joseph Conrad. No momento em que o narrador-jornalista lembra de quando acompanhou o pai no leito de um hospital, na iminência da morte deste, um jovem lia a um americano, também com uma saúde debilitada, *O companheiro secreto* (1910) e *Lord Jim* (1900). Há algumas citações textuais dessas obras. Elas também podem atuar como chave para a leitura, apesar de, como o poema, não mostrarem a verdadeira resposta ao suicídio. N’*O companheiro secreto* é a ideia do duplo que pode ser associada diretamente à narrativa do jornalista. Na outra obra citada, a culpa sentida diante da própria fraqueza no proceder também atua como uma lente para enxergar o ato trágico de Buell Quain. Implicitamente, poderíamos apontar a proximidade com *O coração das trevas*, no qual um muito elogiado chefe de posto chamado Sr. Kurtz desaparece no Congo, onde será encontrado em estado de loucura.

É a literatura servindo como base para o entendimento de um evento histórico. Seria uma inversão daquela visão do mundo real como base da criação da ficção e, principalmente, como meio para interpretá-la. Essa inversão, que desloca a realidade física da base para se pensar as outras realidades, faz com que se evidencie o fato de não existir uma realidade *a priori*, uma vez que a cultura na qual estamos inseridos, e que dita as perspectivas para enxergar o mundo físico, é construção. E apesar dessa realidade nos ser familiar, tornando-a um tanto natural, ela é somente mais uma construção dotada de toda a artificialidade que acompanha qualquer processo construtivo.

A função especular da literatura, nesse sentido, é o de refletir a faceta desnaturalizada da realidade. Em *Nove noites*, os fatos são apresentados como uma “possibilidade realizada” negando a força da necessidade na determinação dos eventos. O autor explora na ficção um

grande universo de hipóteses explicativas cercando o fato bruto, sugerindo a variedade de motivações então possíveis para o comportamento do antropólogo. O suicídio, dessa forma, culmina enquanto posicionamento perante uma das várias combinações de circunstâncias possíveis, cuja reconstrução (sempre inacabada) é tarefa na qual o narrador se lança com significativa obstinação.

Não há mais bases absolutas separando a ficção do mundo físico, as duas construções são mostradas como processos, ambas são realidades construídas em algum grau. Por isso a realidade, no caso o suicídio de Quain, pode ser tão mais inverossímil do que a própria literatura em alguns momentos. Na literatura, podemos algumas vezes ter mais sucesso na construção de sentido, sendo o sentido aquilo que confere verossimilhança aos elementos, do que na busca de sentido nos fatos concretos. Esses podem se apresentar de forma dura, desconexa, estéril enquanto promotores de significado, enquanto a literatura pode nos prover essa significação, importante para o nosso agir no mundo. As circunstâncias do suicídio do americano, se pudessem ser vislumbradas nos seus momentos decisivos, poderiam até ser mais absurdas do qualquer processo desenvolvido pela imaginação.

E de fato são as hipóteses ficcionalmente criadas acerca dessas circunstâncias que cercam o evento fático do suicídio que nos auxiliam a atribuir sentido ao referido fato. Vejamos a análise das várias possibilidades apresentadas pelo narrador-jornalista. Ele começa a narrativa adotando um rumo para as buscas: deveria haver outra pessoa, caracterizando, assim, uma morte passional; e conseqüentemente Quain deveria ter escrito uma carta revelando seus sentimentos – essa seria a sétima carta, aquela que Manoel Perna guardara para quando o interlocutor de seu testamento viesse à procura de informações. Depois, as cartas começam a apontar para a possibilidade do antropólogo ter sofrido de alguma doença no período que antecedeu a sua morte, e que provavelmente seria a sífilis. Nada sendo descartado, o leitor começa a desenvolver, também, as suas hipóteses.

Após a possibilidade da doença, inicia-se um caminho que aponta para a existência de uma oitava carta, que todos desconhecem, mas que revelasse os verdadeiros motivos de sua morte. Como mencionamos, ainda há o momento da narrativa no qual a possibilidade dos índios terem assassinado o antropólogo é apresentada, mesmo parecendo absurda. Em seguida, o fato de ele não ter suportado a realidade também aumenta o leque de possíveis motivos. Na seqüência, retorna a possibilidade dele ter sido assassinado, agora no relato de Manoel Perna, afirmando que os índios poderiam ter motivos para assassinar o etnólogo, caso

ele tenha cometido alguns atos na aldeia – atos esses que não são especificados, podendo ser relativos à bebida e às manifestações da sexualidade de Quain.

O leitor acompanha todas essas possíveis motivações para o suicídio do antropólogo, sem poder descartar nenhuma, ou mesmo eleger alguma que seja mais confiável que outra. Segundo Araújo (2009), o traçado construído pelo narrador leva, fatalmente, a um labirinto de possibilidades cuja saída dificilmente será encontrada. De maneira que aqui, como uma extensão do par ficção-real, o falso e o verdadeiro não podem ser facilmente reconhecidos.

[...] de sorte que uma *verdade* poderá ser substituída por outra, num efeito de embuste, gerando um final de “[...] dúvida calculada: como se do detalhe ao conjunto, a capacidade de ver o falso ganhasse progressivamente fôlego crítico”, como assinala Daniel Augusto (2006), corroborando Hygina Bruzzi de Mello (1988, p. 184): “No puro jogo das aparências que é a simulação, não cabe mais a distinção entre falso e verdadeiro”. (ARAÚJO, 2009, p. 52)

E assim dizia na entrevista à *Deutsche Welle*: “procuro com os meus livros celebrar a subjetividade, a imaginação e não estar confinado ao funcionalismo da realidade. No livro, a realidade é para o leitor como uma armadilha ou um jogo. Uma espécie de simulacro da realidade.”³⁸

Esse trecho evidencia um ponto importante para a definição de artifício que pretendemos elaborar, e que será desenvolvido mais detalhadamente na conclusão do trabalho. O caráter de embuste que há nos artifícios utilizados na sua ficção faz com que toda a técnica utilizada na construção os diferencie de outros recursos narrativos. Podemos perceber que à poética do artifício o movimento de jogo, de engano, ou mesmo de encenação é característica marcante, por isso haveria tal separação entre os artifícios e outros recursos utilizados na ficção.

Em relação à autoria da obra, também há algumas construções artificiosas importantes para a ficção. O narrador não-nomeado, que se deparou com um artigo no jornal e se interessou pelo suicídio de um etnólogo em 1939 no Brasil, é um jornalista, assim como Bernardo Carvalho, autor da obra. Na primeira edição de *Nove noites*, o livro trazia uma fotografia³⁹ na orelha que apresenta uma criança de mãos dadas com um índio, creditando a criança da foto como sendo Bernardo Carvalho aos 6 anos de idade no alto do Xingu.

³⁸ Cf. SANCHEZ. “Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade”. <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>.

³⁹ A fotografia em questão está na capa das edições de *Nove noites* publicadas na França e nos Estados Unidos da América. Essa foto deixou de ser reproduzida pela editora Companhia das Letras nas edições brasileiras posteriores à primeira edição e impressão.

Percebemos, assim, a utilização de um embuste autoral entre a voz que narra o romance com seu autor físico. Se o acontecimento histórico é parte propulsora da ficção, lembrando também de todas as implicações da apropriação de um fato da história, poderíamos dizer que a confusão estabelecida entre narrador-jornalista e autor físico seria mais uma potência para o ficcional.

O romance simula o muito comum “baseado em fatos reais” para ficcionalizar, inclusive para o leitor interessado somente no realismo, para desenvolver a ficção em último grau – uma vez que chega a mostrar que ela é uma realidade construída como qualquer outra. A simulação que se estabelece na mobilidade da voz que narra o tempo presente do romance, entre um narrador-jornalista não-nomeado e seu autor físico, Bernardo Carvalho, contribui ainda mais para o processo de ficção.

E se há correspondências entre a voz da narrativa e o autor diríamos que é a ficção se realizando também na figura do autor, e não o autor corroborando a realidade. É o processo de fazer ficção de si que acontece aí, pois, como no documentário discutido na crônica, *O prisioneiro da grade de ferro*, apesar de referência ao mundo físico, uma técnica de escrita específica, composta por diversos artifícios, selecionou, recortou e montou a verdade do personagem que narra. E mesmo que ele se aproprie de características do autor, ele é o ser de papel apresentado em perspectivas escolhidas dentre as muitas possibilidades. Sem nos aprofundarmos na questão deste outro autor, apenas como exemplo, não seria demais lembrar que o heterônimo Fernando Pessoa não possui nenhum atributo que lhe garanta superioridade em relação a todos os outros heterônimos do autor Fernando Pessoa.

É profícua, então, a associação do artifício do embuste autoral com a ficção construída a partir da vida do americano Buell Quain, um personagem da realidade física. Essa utilização contribui de forma importante no processo de dissolução da fronteira do real com a ficção.

Outro ponto da análise do *Nove noites* diz respeito à constituição do romance. Como já vimos, muitos outros textos compõem a narrativa sobre o etnólogo. O romance se inicia com o relato de Manoel Perna acerca de um personagem que o leitor vai conhecendo aos poucos. Na fala do jornalista é que o processo vai ficando claro, é quando ele fala que vamos entendendo qual caminho a narrativa está tomando, apesar de permanecer durante todo o romance a dúvida sobre o mistério da morte de Quain.

Os textos atribuídos a diversos autores – cartas, trechos de diários e entrevistas de muitas pessoas são colocadas no romance – são intercalados no relato testemunhal de Perna e na narrativa do jornalista, aquele que organiza isso.

Entretanto, no decurso do texto percebemos que o que acontece na narrativa é o relato da pesquisa do jornalista, que ele está conduzindo para “talvez” escrever um romance – é essa a resposta que sempre fornece quando perguntado qual o motivo do seu interesse na morte do etnólogo. Assim também ele respondeu ao índio que o perguntava sobre o motivo de sua ida a aldeia à procura de informações sobre “Quain Buelle”, que era como os índios o chamavam.

Os velhos estavam preocupados, queriam saber por que eu vinha remexer no passado, e ele não gostava quando os velhos ficavam preocupados. Eu tentava convencê-lo de que não havia motivo para preocupação. Tudo o que eu queria saber já era conhecido. E ele me perguntava: "Então, por que você quer saber, se já sabe?". Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. Ele seguia incrédulo. (CARVALHO, 2002, p. 95)

E também:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. (CARVALHO, 2002, p. 96)

A narrativa do jornalista vai se desenvolvendo enquanto ele apresenta os fatos ocorridos durante a sua pesquisa, além da interpretação que vai fazendo a partir deles. O jornalista narra o que encontrou em suas buscas e que serviria para a escrita de um romance. No entanto, tal relato além de ser a própria pesquisa para a escrita de um romance, é o próprio romance. O texto se constrói a partir do roteiro daquilo que pretende ser, mas não avançando além dessa estrutura.

Poderíamos dizer que, além dos muitos gêneros de textos presentes na narrativa já promoverem uma importante discussão sobre o romance pós-moderno⁴⁰, o fato do roteiro da pesquisa que levaria ao romance passar a ser o próprio romance nos chama a atenção para toda a obra como uma discussão sobre o fazer literário contemporâneo.

O roteiro do romance é o romance. Desenvolve-se, assim, um importante questionamento da literatura contemporânea. O romance está a perguntar como é fazer

⁴⁰ Entre outras características presentes no romance, a escrita fragmentada, a paráfrase, hibridismo presente no discurso literário e a reescrita de literaturas passadas (um diálogo crítico com o passado, não um movimento nostálgico) podem ser apontadas como características da literatura pós-moderna. Não optamos por desenvolver a questão da pós-modernidade na literatura de Bernardo Carvalho, mas tomamos emprestados alguns conceitos de *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1988), de Linda Hutcheon.

romance atualmente. E apesar de não responder tal pergunta, afinal falamos de uma ficção, não de um estudo, ele está caminhando pelas possíveis respostas, vivendo as possibilidades de escrita na prática.

A partir de toda a análise da obra, podemos dizer que Bernardo Carvalho possibilita a leitura em dois níveis para o seu texto. Para aquele leitor que busca a inspiração na realidade, há a possibilidade de se deparar com o livro, realizando uma leitura que busque entender os fatos que se passaram com Buell Quain – é fato que ele será enredado nos diversos artifícios contidos na produção da obra. Já o leitor um pouco mais atento encontrará muitas questões acerca da sociedade da época e da contemporânea, questões políticas, problemas econômicos, e mais ainda, entre outras coisas, encontrará importantes questões sobre a representação nas artes, sobre o ideário de “verdade” que acompanha a realidade em detrimento da ficção, além de vislumbrar o momento evolutivo vivido pelo romance.

3. MONGÓLIA OU O DESERTO DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM⁴¹

O romance seguinte de Bernardo Carvalho, *Mongólia* (2003), é fruto de um período em que o autor passa na Mongólia, por meio de uma bolsa de criação literária da Fundação Oriente, de Lisboa. A bolsa exigia que escrevesse um romance sobre aquele país.

Mais uma vez, em um primeiro momento poderíamos dizer que o livro possui marcas realistas, fortes ligações com um referencial histórico e geográfico concreto. E seguindo nessa linha, segundo Schøllhammer, isso poderia comprometer sua liberdade ficcional: primeiro, por ser um romance vinculado a uma bolsa de escrita com um tema pré-determinado, a Mongólia; segundo, devido a toda contextualização histórica feita no romance sobre o Brasil, a China e, principalmente, a Mongólia.

Entretanto, o que veremos é que essas supostas amarras, como em *Nove noites*, cumprem outra função. São indicadores falsos que captam o leitor desatento, inclusive, como podemos ver, por exemplo, em uma resenha da *Revista Época* sobre o livro, “o romance pode ser lido simultaneamente como aventura e diário de viagem”⁴², sendo que, na verdade, esses elementos são artifícios utilizados na construção da narrativa, e que promovem um caráter ficcional específico para o romance, pois há uma consciência de que a construção literária, como qualquer outra construção artística, somente se faz pelo uso de técnicas e habilidades que nada têm de natural. A consciência a respeito dos artifícios no fazer literário, por parte de Carvalho, faz com que a sua literatura atinja relevância no panorama da ficção contemporânea e conduza a reflexões importantes sobre a produção literária atual.

A edição brasileira⁴³ de *Mongólia* exhibe, na sua capa, duas fotografias da Mongólia, em uma delas há alguns mongóis em torno de uma mesa de sinuca, vestindo trajes típicos. Na orelha da obra e na quarta capa também há fotografias do país, fazendo com que o livro pareça, de fato, um livro sobre viagens. Nem o subtítulo “romance”, apresentado já na capa, deixa-o escapar completamente de algumas marcações como “relatos de viagem” em muitas livrarias.

⁴¹ Clara alusão ao título do conto borgeano “O jardim das veredas que se bifurcam”.

⁴² GIRON, Luís Antônio. “Labirinto sem paredes”. In: *Revista Época*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT615495-1661,00.html>. E vale explicar algo na fala do jornalista Giron, autor na resenha, ela não mostra um leitor que caiu na “armadilha” criada pelos indicadores para turismo porque diz que o romance pode ser lido da referida maneira, mas por não colocar a possibilidade da leitura como obra ficcional que tem outros elementos no primeiro plano como, por exemplo, o embate que o estrangeiro vive ao travar contato com o diverso e sair do estereótipo da cultura exótica.

⁴³ Há uma edição francesa que exhibe a mesma capa e uma italiana que apresenta uma capa diferente, mas, também, com fotografias da Mongólia.

Além das fotografias, no início da obra, nos deparamos com um mapa da Mongólia com dois percursos realizados por dois personagens que ainda desconhecemos antes do início da leitura. São esses alguns dos elementos que compõem os paratextos da obra. No desenvolvimento da narrativa ainda veremos algumas características de um livro de viagens como o trecho de um diário de bordo, historicamente comum aos viajantes.

Porém, sabemos que, se o livro atua como um relato de viagem em alguns momentos ou se ele cumpre também o papel de apresentar um pouco daquele país, ele vai mais longe ao discutir, entre outros assuntos, o estágio em que se encontra a prosa literária contemporânea do Brasil e dos países do oriente pelos quais o narrador transita. Em alguns momentos, é sobre a arte contemporânea em geral que ele discorre e critica, às vezes, com um olhar etnocêntrico. E esse olhar, apesar de centrar em uma única perspectiva, revela, também, que existem outras possibilidades para serem assumidas, deixa perceber uma multiplicidade de perspectivas existentes que podem ser utilizadas ao observar a arte produzida por outra cultura. E até mesmo esse leitor “enganado” vai mais além ao prosseguir na leitura, pois acompanha discussões inteligentes sobre a violência no Brasil, sobre as esferas de poder aqui e em países que viveram o comunismo, além de um panorama cultural e a visão estrangeira de um cultura diversa que se apresentam no decorrer do romance.

O narrador, um ex-funcionário aposentado do Itamaraty, começa o relato a partir da notícia da morte de um ex-colega de trabalho, em um tiroteio, quando ia pagar o resgate do filho menor, que fora sequestrado, no morro do Pavãozinho. Seis anos antes de ser assassinado, ele foi um funcionário da embaixada do Brasil na China. O narrador não se refere a ele com outra designação senão com aquela usada no tempo em que trabalharam juntos, quando esteve sob as ordens do personagem que relata os fatos: o Ocidental, como será chamado durante todo o relato.

As pistas de um relato de viagem diminuem na medida em que o romance avança já nas suas primeiras páginas. E logo no início, a narrativa apresenta um caráter metanarrativo, pois várias observações acerca da construção da obra aparecem misturadas ao próprio relato ficcional. Ou seja, enquanto o processo narrativo transcorre, o narrador também apresenta algumas características do próprio processo de produção da narrativa.

[...] já não tenho a mesma desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a simples e evidente falta de vontade e de talento. (CARVALHO, 2003, p.11)

Aquele que esperava um relato de viagem, na terceira página do romance, já deve estar se perguntando qual o objetivo da obra. A apresentação do país virá a seu tempo, porém misturada ao relato do sumiço de um fotógrafo brasileiro, filho de alguém importante do Itamaraty que solicita a investigação sobre o paradeiro do rapaz. Aliás, o desaparecimento do fotógrafo em si não ocupa o centro da narrativa, não é sobre ela que o narrador se debruça. Esse lugar pertence à saída do Ocidental em sua busca para entender se há problemas com o fotógrafo, ou se é deliberado o corte de notícias com o Brasil por parte do desaparecido. Nesse momento, vale ressaltar que a missão de encontrar o fotógrafo foi destinada ao Ocidental por ordem do narrador principal, mesmo contra a sua vontade, e isso fica claro quando o Ocidental chega a dizer que não obedecerá a ordem, gerando grande discussão, que acaba fazendo com que ele não tenha escolha e acate a ordem.

O romance se desenvolve no movimento de ir e vir do narrador no espaço-tempo presente do narrador no Brasil, marcado pelo evento trágico da morte do Ocidental, pelo passado em comum na China, quando tiveram discussões devido às divergências de opiniões, e pelo passado revelado a partir de diários deixados pelo Ocidental e pelo fotógrafo. E o que veremos é que, mais do que narrar os fatos, os personagens fazem importantes discussões sobre o panorama contemporâneo da arte.

Nos primeiros relatos de situações comuns ao narrador e ao Ocidental, podemos entender a razão da alcunha que lhe deram, além de acompanhar uma interessante discussão sobre as primeiras impressões que um estrangeiro ocidental pode ter ao se deparar com a realidade chinesa.

O trecho que se segue é a primeira discussão marcante à qual o narrador se refere e é sobre o momento que a prosa literária contemporânea da China atravessa. O narrador conta como se irritou pelo tom arrogante do Ocidental ao proferir afirmações categóricas, apontando a inexistência de uma literatura chinesa moderna, e de como ele assim se portava na frente de outras pessoas, constringendo-o.

Minha tese, que me dizem ser superficial, já que não falo nem leio chinês (como fizeram a gentileza de me lembrar esta noite), é que a própria língua, por ser a única língua no mundo com base predominantemente visual (o Japão usa língua híbrida, em que o visual foi se perdendo na comunicação diária, em nome do auditivo, substituído por um sistema silábico em que o kanji – os ideogramas chineses – tem uso restrito), possui um excesso de metáforas que em essência é inadequado à criação da prosa moderna. Os caracteres são unidades de sentido, morfemas. E o sentido já é excessivamente rebuscado e indireto, eufemístico e metafórico, na sua base

prosaica, cotidiana, na combinação de caracteres, nem que seja inconsciente. Por causa dessa peculiaridade linguística, os chineses só conseguem perceber o aspecto literário seja num estilo hiper-rebuscado seja pela concisão extrema da sua poesia, e daí que não há espaço para uma prosa discreta, irônica e seca (Lu Xun, considerado por muitos o maior escritor chinês do século XX, confirma a regra). [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p. 24)

E adiante, depois de ler *A verdadeira história de AH Q*, de Lu Xun, a pedido do narrador, então colega da embaixada.

A ironia maior é que, mesmo quando quer ser moderno, o escritor chinês continua escrevendo fábulas, parábolas e contos morais, como nas velhas tradições chinesas. No fundo, sua prosa continua antiquada na maneira, com o conteúdo atualizado para servir de lição aos contemporâneos. (...) O que os escritores chineses tentaram no século XX foi introduzir o realismo na China num esforço de tornar a literatura socialmente relevante. Sem passar pelo realismo, não é possível criar uma prosa moderna nos moldes ocidentais. Mas constantemente eles voltavam à tradição. [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p.29)

Podemos observar, assim, que a narrativa se aprofunda um pouco mais no seu caráter metalinguístico. A ficção que se constrói está a refletir, no seu desenvolvimento, sobre o próprio texto literário contemporâneo, sobre características constituintes da literatura contemporânea. Apesar da reflexão ser sobre a prosa chinesa, poderíamos dizer que vai além se levarmos em conta que o parâmetro é o da literatura ocidental e que utiliza categorias comuns às teorias literárias – conceitos de metáfora, morfemas, realismo, entre outras. Ao conduzir discussões sobre literatura, o próprio relato do funcionário aposentado do Itamaraty é, em si, uma manifestação da característica da prosa contemporânea, é a literatura pensando a própria literatura.

Em um panorama metalinguístico mais amplo, diríamos que o romance está a refletir sobre a arte, em geral, como vemos a opinião de um personagem da obra na ocasião de sua visita à Galeria de Arte Moderna, em Ulaanbaatar, cidade onde o Ocidental iniciou a busca pelo desaparecido:

Para mim, é a confirmação que faltava de que a arte moderna é uma invenção ocidental que mal se adapta a estas paragens. Eles entendem arte como tradição. Quando tentam macaquear a arte moderna, o resultado é grotesco. A própria noção de estética, de uma arte reflexiva, é uma invenção genial do Ocidente, a despeito dos que hoje tentam denegri-la. É um dos alicerces de um projeto de bem-estar iluminista. Estas sociedades desconhecem esse mundo – e daí a prevalência do budismo como um

caminho para a iluminação. É impossível haver arte, no sentido ocidental, num mundo budista, que prega o desprendimento do ego e das paixões e mantém o homem preso aos sofrimentos de uma realidade ilusória e superficial. A arte aqui [na Mongólia] só pode ser folclore ou instrumento religioso para atingir outro estágio de percepção. Ela é meio, não fim. Não há a ideia de uma tradição por acúmulo de rupturas. Não há a noção de liberdade artística. A inutilidade não tem nenhum valor. [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p.102-3.)

Além disso, a escrita e o seu processo de gênese está constantemente em evidência na voz do narrador. Os diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido são a fonte da narrativa, a matéria a partir da qual o romance é construído. A maior parte daquilo que o narrador principal relata está sendo coletado, interpretado e parafraseado a partir dos diários. O já citado movimento de ir e vir do narrador também se dá pelas várias interrupções do seu relato para dar lugar a trechos dos textos aos quais ele está consultando. Há, com frequência, a transcrição de trechos dos diários deixados pelo Ocidental na embaixada em Pequim. Seguindo as transcrições, observamos os comentários e interpretações do narrador sobre os trechos. O trecho citado acima, por sinal, é transcrito do diário do Ocidental pelo narrador principal.

O narrador, com sua própria voz, lembra o Ocidental do seu desconhecimento de chinês e do seu parco conhecimento de outras obras literárias chinesas. Os aspectos históricos, como a Revolução Cultural, também são evocados, mostrando assim em que altura a evolução da literatura no país poderia estar. E, como num ensaio teórico em que uma autoridade é convocada a falar através de citações, utiliza o nome de Jorge Luis Borges, conhecido também por se interessar pela prosa chinesa, para reforçar sua ideia de uma impossibilidade de aproximação, ou mesmo de incompatibilidade, entre o realismo do romance do Ocidente e os ideogramas chineses. Entre a prosa produzida no Ocidente e na China.

Em teoria, é verdade que os caracteres se prestam a formas mais pontuais e concisas do que a prosa realista do tipo ocidental. O próprio termo para definir “romance”, “ficção” (*xiaoshuo*), em chinês, quer dizer, literalmente, “pequena fala”. Um romance monumental como *O sonho do Pavilhão Vermelho*, no século XVIII, além de nada ter de realista, a rigor talvez nem possa ser chamado de romance; é, como dizia Borges, uma “profusão de sonhos”, uma colagem infinita de textos poéticos alegóricos e oníricos. (CARVALHO, 2003, p. 27)

Em outro momento, é a condição do panorama artístico que é discutido. O Ocidental reflete acerca da ausência de autorreflexão na arte moderna, que segundo ele é uma característica fundamental desde a modernidade artística. É interessante nos atermos à fala do

personagem, pois é exatamente isso que está sendo realizado no romance, uma vez que ele discute a própria arte nas suas manifestações arquitetônicas, plásticas e literárias. Ele chega a dizer que na China a tradição é mais da ordem do artesanato do que artística. Ele entende que, em parte, isso se deve a toda a opressão por parte do Estado durante o Regime Comunista, quando “foram educados para fazer bem um ofício, não para refletir sobre esse ofício e transformá-lo” (CARVALHO, 2003, p. 30).

E sobre a arquitetura, observamos um trecho interessante em que temos a ideia do tamanho do desconforto do personagem ao se deparar com as construções em Pequim.

É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita, como um palácio que tivesse sido construído no meio do deserto só para impressionar quem passasse por ali morrendo de sede e tentando evitar as miragens. Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a ideia do labirinto (uma muralha após a outra): mesmo quando não há nada erguido, nenhuma construção, é difícil avançar, como se um peso obrigasse à imobilidade, como se qualquer movimento levasse ao descaminho. Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos. Quando não há paredes e muros a serem transpostos, são espaços imensos que fazem o homem pensar duas vezes antes de dar o primeiro passo. A ideia da muralha, e de um muro após o outro, que tanto fascinou Kafka e Borges, está representada na planta baixa da capital, mesmo quando já não há construções, mesmo onde os edifícios e os velhos hutongs foram derrubados para dar lugar às largas avenidas e esplanadas vazias e à aparência de uma paisagem suburbana. A ideia do labirinto está entranhada até nos subterrâneos da cidade. Não há como escapar. [...] O labirinto é o vazio. Pequim é um cidade feita para não deixar entrar e que acaba por não deixar sair. [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p. 18)

As opiniões do Ocidental dizem muito a respeito da perspectiva a partir da qual ele observa a cultura chinesa, começam a marcar de que ponto de vista observa o país estrangeiro. Ele não parece querer esconder que ocupa um ponto etnocêntrico para observar a outra cultura. Além disso, esse trecho revela algo importante para a leitura do romance e a qual fazemos alusão no título deste capítulo, tomando emprestado um título de Jorge Luis Borges: o labirinto.

A estrutura labiríntica é um artifício marcante utilizado na construção ficcional de *Mongólia*, manifestando-se em diversos níveis. O romance pode ser comparado, por vezes, a um labirinto de palavras.

Voltando um pouco ao início da obra, vale tecer alguns comentários sobre a epígrafe que abre o romance. É um trecho de uma fábula de Kafka que fala exatamente sobre a construção labiríntica do Palácio de um imperador Chinês.

...como são vãos os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milênios... (KAFKA *apud* CARVALHO, “Uma mensagem do imperador”, 2003, p. 5.)

A própria estrutura do romance possui vários desdobramentos concernentes à ideia de labirinto. Muitas histórias estão sendo narradas simultaneamente no romance, ou, como a escrita permite, a partir da mescla de pequenas histórias que são interrompidas e retomadas no decorrer do texto. Isso cria uma espécie de labirinto na história, uma vez que vários caminhos narrativos são tomados, percorridos por algumas páginas, interrompidos, substituídos, retomados. Como exemplo, poderíamos citar o momento em que o narrador principal está relatando a ida do Ocidental ao templo das monjas que podem conter a resposta para o questionamento sobre o motivo do sumiço do fotógrafo brasileiro, pois após uma conversa com uma das monjas ele mudou seus planos e queria voltar ao deserto mongol.

É preciso dizer como isso aconteceu: o fotógrafo, depois de fazer o trajeto planejado com o guia chamado Ganbold, seis meses antes, está prestes a retornar; porém, depois da visita a um templo de monjas cuja divindade é Narkhajid Süm, suposta guardiã do Tantra, ele muda de ideia. A partir dessa visita e de um relato que uma das monjas lhe faz, o fotógrafo decide fazer um novo percurso pela Mongólia, mas Ganbold se recusa, pois estão próximos do inverno, o que confere muito risco ao trajeto desejado pelo fotógrafo. Quando ele já está no aeroporto e não consegue embarcar devido a questões burocráticas sobre a permissão para estrangeiros, ele decide voltar e entra em contato com outro guia, Purevbaatar, que aceita fazer o percurso. É importante lembrar o fato de que o fotógrafo também ficou conhecido como *Buruu Nomton*, “o desajustado”, apelido dado por um motorista que o acompanhou. Nessa viagem, o fotógrafo e Purevbaatar têm uma discussão e o guia volta à capital, após uma nevasca em que os dois se separam. Portanto, a busca de motivos que expliquem a repentina mudança nos planos do desaparecido passa a ser importante para buscar sua possível localização.

O Ocidental refaz alguns passos do fotógrafo. Enquanto o narrador relata essa segunda visita ao templo das monjas, com o primeiro guia do desaparecido, narra, ao mesmo tempo, outras histórias. É feito relato da fuga de um grande Lama que pode ter conseguido sobreviver aos expurgos comunistas, em 1937, devido à ajuda de uma monja daquele templo, a qual fora

violada por esse Lama tempos antes, enquanto tinha visões de Narkhajid – história que pode ter fascinado *Buruu Nomton*.

Relato esse que é interrompido, para que o narrador conte sobre o tabu e a opressão sexual na Mongólia e de como algumas adolescentes de famílias nômades são estupradas sob os olhos dos pais, à noite, enquanto fingem que dormem, pois preferem fingir que não veem a violência sofrida pela filha. Esta, quando começa a apresentar sinais da gravidez, fruto do estupro, acaba saindo de casa e indo viver sozinha em iurtas⁴⁴ miseráveis, visitadas por viajantes que por ali passam e ficam por uma noite, abusando dessas mulheres sob o pretexto de que as mulheres devem obediência aos homens. Assim, essas mulheres, geralmente, têm muitos filhos de pais diferentes, e é essa prole que as ajuda sobreviver.

Esse relato também é interrompido para dar lugar à narrativa histórica sobre a Mongólia e os domínios aos quais se sujeitou ao longo dos anos:

Com a queda da dinastia Qing, na China, em 1911, os mongóis do norte viram a oportunidade de se livrar dos chineses e proclamaram a independência do país, não reconhecida por Pequim. O Oitavo Jebtzun Damba, nascido no Tibete, em 1869, foi declarado rei-deus, ou Bogd Khaan, transformando a Mongólia numa teocracia. Em 1914, um acordo entre China e a Rússia deu autonomia relativa à Mongólia, dividindo o território oficialmente em dois: a Mongólia Interior, ao sul, se tornava parte da recém-criada República da China, e a Mongólia Exterior, ao norte, passava a zona de influência dos russos, embora em princípio fosse um país independente. Em 1919, porém, com a Rússia consumida pela guerra civil que se seguiu à Revolução de 1917, os chineses voltaram a invadir a Mongólia Exterior, exigindo os tributos devidos pelos mongóis. [...] (CARVALHO, 2003, p. 92)

Essa contextualização prossegue até 1952, ano da morte do ditador, o marechal Choibalsan, que governou a Mongólia com mãos de ferro. Novamente, esse relato é interrompido e retorna para o presente da busca do desaparecido, quando o Ocidental visita o Museu em Memória das Vítimas da Perseguição Política.

É claro que a sequência narrativa resultante dessa mescla de todos esses relatos possui uma lógica, que por sua vez é construída pelo narrador principal, já que ele está manuseando os diários. O panorama produzido por essas narrativas de diferentes histórias nos leva a, pelo menos, duas afirmações. Além de imprimir essa marca da simultaneidade – que é, à primeira vista, a única forma de exprimir a coincidência de diversos fatos, a um só tempo, na mídia

⁴⁴ Tenda circular, tradicional dos mongóis nômades, feita de feltro de lã de ovelha, que os protege do calor no verão e do frio nos rigorosos invernos.

textual –, faz com que haja também um labirinto de relatos devido ao cruzamento de diversas histórias.

Se levarmos em conta uma simples definição segundo a qual o labirinto é uma construção com diversos caminhos que se embaralham com o objeto de enredar quem por ele transita, poderíamos pensar que as várias histórias que compõem o romance vão tecendo caminhos que estão intrincados, e aos quais o leitor precisa se sujeitar ao seguir na leitura. Além de percebermos que o leitor, como aquele que está em um labirinto, pode ficar um pouco perdido diante dessa multiplicidade de caminhos a percorrer para encontrar a saída.

Portanto, essa multiplicidade de caminhos narrativos contidos no romance atua como uma rede labiríntica que tem o objetivo de fazer com que o leitor se perca ao construir e reconstruir constantemente as hipóteses de leitura comuns nesse processo. Poderíamos dizer, ainda, que cada história seria como cada caminho que pode levar aquele que passeia pelo dédalo tanto para a sua saída, significando, assim, a solução do labirinto – ou do romance – quanto para a sua perdição, que é a desorientação completa daquele que tentava decifrar a saída.

Um romance que não possui uma progressão linear, por si só, já poderia ser considerado como labiríntico. Entretanto, *Mongólia* passa a ser um exemplo mais radical de tal designação pelo fato de sua falta de linearidade se dever a uma construção por histórias diversas. Como se a cada novo relato houvesse a finalização de uma das paredes desse labirinto, para o início de uma nova barreira que leve o leitor a outra direção, e assim sucessivamente.

O fato de não haver linearidade narrativa e a presença de certa simultaneidade da exposição de eventos – ou reflexões – resulta, também, na escrita fragmentada. Essa construção narrativa pode ser percebida em diversos momentos no decurso do romance. Como podemos observar, por exemplo, no instante em que há o cruzamento de diversas vozes em uma mesma página do livro, trechos do diário do desaparecido, do narrador principal e do texto do Ocidental.

A Igreja budista é tão hipócrita quanto qualquer outra Igreja. Ela ocupa na Mongólia o lugar que a arte conquistou no Ocidente, no mundo da razão. A Igreja não permite que a arte se manifeste fora dos seus muros. Ela reduz o leigo à mera sobrevivência e o submete à crença como único exercício espiritual.

Na Mongólia, os leigos tendem a adorar as divindades como se fossem Deuses. Não estão em busca de um estado a ser atingido, de uma fusão com essas entidades, como propõem os ensinamentos budistas, mas fazem suas preces e pedidos como fariam a qualquer outro deus de qualquer outra

religião. Pagam por isso. E os monges incentivam essa prática. Igreja e religião são coisas diferentes. E a prática das instituições, pela própria imperfeição dos homens, nem sempre é o que se propõe em teoria.

O horror que o desaparecido demonstrava pela religião em seu diário vinha da desilusão e do descompasso que, em apenas três dias e sem maior conhecimento de causa, como de costume, o Ocidental também já podia confirmar. [Grifos do autor.] (CARVALHO, 2003, p. 103)

O trecho acima contém três fontes tipográficas, marcando os três discursos presentes em uma única página do romance, o que também exemplifica a fragmentação da narrativa literária. Exemplifica-se, ainda, a existência de vários tempos ficcionais, já que cada escrita é feita em um período diverso. É a composição fragmentária de um discurso que é composto por três vozes, e o que, na verdade, é uma marca da obra na sua completude.

A fragmentação dos discursos também deixa ver que as perspectivas sobre o local e sobre a cultura, por sua vez, também são fracionadas. A Mongólia é apresentada por dois guias, por monges e por pesquisas na internet. Não basta ver somente, é preciso se esforçar para compreender um pouco mais. No entanto, somente alguns pontos, alguns detalhes, serão descortinados aos olhos dos estrangeiros. A perspectiva é sempre parcial e, por mais que haja uma tentativa de mostrar muitos caminhos desse labirinto, parece que estamos caminhando pelas mesmas trilhas que o Ocidente já conseguiu desbravar. Há algo no Oriente que sempre será invisível aos olhos de pessoas oriundas de diferentes culturas.

Além disso, pensando esse movimento de ir e voltar aos diários e essa não-linearidade de tempo materializada no texto, vejamos a citação abaixo, que é um trecho do diário do desaparecido, repetido duas vezes. Primeiro, ele aparece na narrativa principal e depois dentro do diário do Ocidental, que é transcrito quarenta e duas páginas depois da primeira aparição. E essa repetição de um fragmento, obviamente, não acontece por acidente.

Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os lamas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada. (CARVALHO, p. 91; p. 132.)

Para a leitura do romance sob o ponto de vista do labirinto, essa repetição passa a ser muito interessante. O leitor “esbarra” no mesmo caminho que não o levou para a saída. Aquele que lê o livro, como se estivesse no deserto – também labiríntico – da Mongólia, onde

o fotógrafo desapareceu, parece se perder também. A narrativa, nessa repetição, parece, de fato, ter o mesmo objetivo do labirinto: fazer perder quem entra por ali.

O deserto das “veredas que se bifurcam” é o labirinto. Como no conto borgeano⁴⁵, percebemos aqui o labirinto, porém ele não é um jardim, é o próprio deserto. O labirinto não tem paredes, mas suas dunas são os caminhos que se parecem, que enganam e não levam à saída simples. O deserto tem limites, como o labirinto, porém é infinito para quem está perdido ali, pelo menos enquanto não há saída. Portanto, as veredas que se bifurcam são formadas por areia e por cadeias de montanhas dos montes Altai, estão intrincadas e querem enredar aquele que se aventura por ali, como aconteceu ao fotógrafo e pode acontecer ao Ocidental, caso ele não encontre o outro brasileiro. O leitor que decide seguir, fatalmente, irá se perder junto do Ocidental na tentativa de encontrar o fotógrafo desaparecido. O labirinto é geográfico, é de vozes, é artístico e, principalmente, é literário. Um único descuido e o leitor fica perdido pelos (des)caminhos da ficção.

Na busca por *Buruu nomton*, o Ocidental, achando-se enganado pelo guia, exige deste que mantenha o objetivo da missão. A resposta de Purevbaatar pode significar algo, pois subverte a concepção de espaço comum ao brasileiro, deixando o Ocidental mais perdido do que estava na sua busca pelo desaparecido. Definitivamente, o Ocidental, apesar de buscar alguém que supostamente está perdido, é talvez o que menos tem referências, como o próprio leitor, sobre o seu lugar, acerca do que fazer para cumprir sua missão e a respeito do que é preciso fazer para encontrar de volta seu caminho.

Acontece que esse percurso [que Purevbaatar fizera com o fotógrafo meses antes] depende das pessoas que encontramos no caminho. Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa. (CARVALHO, 2003, p. 115)

Isso revela parte de como o Ocidental se sentia perdido. O fato de não procurarem um local, mas pessoas, fez com que ele se percebesse andando em círculos, passando próximo aos mesmos lugares onde já estiveram antes. Para o Ocidental, faltava progredir no caminho, avançar em alguma direção, por mais que o guia não tivesse nenhum caminho previsto: afinal o fotógrafo estava desaparecido e sua localização era desconhecida.

⁴⁵ Cf. BORGES, 2001.

O pequeno templo isolado na planície que fica antes do lago me deixa com uma sensação estranha. É quase idêntico ao outro. É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies – para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço. A parede do templo é ocre, o prédio é quadrado e também tem uma pequena torre no meio, formando um mezanino central. [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p. 134)

Purevbaatar, por sua vez, precisava encontrar as mesmas pessoas que encontrara com o fotógrafo para tentar descobrir se alguma delas possuía pistas do desaparecido. Por isso precisam percorrer os caminhos possíveis em busca das pessoas e, algumas vezes, passar próximo dos lugares em que já estiveram. Eles chegam até a voltar a um lugar próximo ao ponto de partida da viagem de carro em busca do fotógrafo, fazendo o Ocidental ter certeza de que estava sendo enganado, já que percebia que já havia percorrido aquele mesmo caminho. Mesmo com a desconfiança do Ocidental, o guia seguia com objetivo de encontrar determinadas pessoas que poderiam ajudá-lo, percorrendo caminhos que não significavam, necessariamente, um avançar no espaço.

Além dessa caracterização que, por si só, poderia justificar a referida estruturação labiríntica, seja no deserto, seja na multiplicidade de vozes que edificam o romance, ou na fragmentação provocada por essas vozes, observamos o fato de que o gênero textual que conduz a narrativa de várias histórias não é uno. Há, também na estruturação do discurso, um entrelaçamento de caminhos, ou melhor, de gêneros textuais, que também servem para a deixar leitor enredado na obra engenhosa que percorre.

O narrador escolhe uma linguagem “enxuta”, objetiva, sem rebuscamento ou exageros. Pode-se dizer que o texto está perto de uma prosa jornalística, com elementos informativos, principalmente no que diz respeito a cultura da Mongólia, e explicações detalhadas sobre cada elemento novo que possa ser desconhecido do leitor. Lembremo-nos que até um mapa é colocado no início do romance, para que não falte ao leitor informações sobre a matéria tratada pelo narrador.

Esse tom jornalístico, também, pode ser apontado no movimento investigativo que o narrador parece realizar, pois, ao mesmo tempo que os fatos são enunciados e que a busca pelo desaparecido é narrada, ele está tentando compreender algo na vida do Ocidental, algo que ele não pôde entender na época em que trabalharam juntos e tiveram algumas discussões.

A narrativa jornalística, então, como já observamos em alguns trechos reproduzidos, é um dos estilos empregados na escrita do romance, é uma das narrativas que integram o conjunto narrativo. Como se o romance também fosse composto por uma escrita jornalística.

Percebemos a multiplicidade de vozes, mas vemos, ainda, a multiplicidade de gêneros textuais.

A escrita jornalística não é a única estrutura textual utilizada. Por vezes, a narrativa ganha o tom de um diário, em que são listados os lugares visitados durante o percurso na Mongólia – tanto no diário do fotógrafo, quanto no do Ocidental, deixados com o ex-funcionário do Itamaraty –, além de registrar qual a sensação provocada por cada local e as reflexões advindas dos contatos humanos durante a viagem.

5 de julho. Voamos de Ulaanbaatar para Khatgal, na região de Khövsgöl, terras xamãs na fronteira com a Rússia. O Antonov aterrissa aos sacolejos na pista de terra mal nivelada. Os passageiros pulam em suas cadeiras. Alguns estrangeiros se entreolham e riem. É como pousar num campo esburacado. Batnasan, nosso motorista, um homem grande e boa-pinta, nos espera com seu furgão russo ao lado da pista. Vamos ara Tsagaannuur, ao contrário de outros passageiros, que vieram passar o fim de semana às margens do lago Khövsgöl, na tranquilidade de um campo turístico com uma paisagem alpina e familiar ao fundo. É o começo de minha viagem. Meu objetivo é fotografar os tsaatan, criadores de renas que vivem isolados na fronteira com a Rússia, entre a taiga e as montanhas.⁴⁶ (CARVALHO, 2003, p. 38-39)

Além de diários, o texto assume, por vezes, características da narrativa historiográfica. Há momentos em que a narrativa apresenta alguns fatos históricos, avaliando-os e relacionando-os com a conjuntura político-social atual da Mongólia. A caracterização dos países, Mongólia e China, é marcada por essas caracterizações que se dão via narrativa histórica.

Os comunistas destruíram setecentos e cinquenta mosteiros em toda a Mongólia e mataram trinta mil lamas, mas sabiam muito bem que, se tivessem demolido todos os mosteiros e assassinado todos os monges, não seria possível conter a revolta do povo. Para você ter uma ideia, em 1921, vinte por cento da população eram lamas. Todo mundo tinha pelo menos uma monge na família. Os pais eram obrigados a dar pelo menos um dos filhos aos mosteiros. (CARVALHO, 2003, p. 49)

Poderíamos caracterizar essa escrita, que utiliza diversos gêneros textuais compondo a narrativa literária, como híbrida. A escrita do romance se produz a partir do cruzamento de

⁴⁶ Utilizamos aqui outra fonte tipográfica, já que se trata do trecho do diário do fotógrafo e, como já foi mostrado em outra citação, é como a escrita dele é destacada no romance.

outros gêneros que, originalmente, não compõem uma narrativa de ficção, como é o caso dos diários ou das narrativas históricas.

A metanarrativa, já em parte discutida, também atua como um gênero diferente da prosa ficcional.⁴⁷ A forma como a literatura, ou a arte, é discutida chega a assumir a aparência do ensaio.

Não é à toa que os intelectuais do início do século lutaram por uma reforma da língua, por uma modernização que lhes permitisse se exprimir no mundo contemporâneo e escrever uma prosa literária que não fosse clássica. Não é à toa que lutaram pela língua falada. É a poesia, pela concisão de gênero, que parece melhor se adequar às peculiaridades da língua literária da China. Não é à toa que a caligrafia aqui é uma arte. Nem que durante séculos o poema tenha sido considerado uma pintura invisível e a pintura, um poema visível. É um modo de privilegiar a forma em detrimento do sentido, para tentar se livrar desse excesso metafórico. [Grifo do autor] (CARVALHO, 2003, p. 24)

Esse gênero sendo utilizado na própria construção do romance também indica a teorização da literatura. É possível dizer que essa característica seja, a sua maneira, a continuidade do questionamento iniciado com as experimentações da “língua literária” – como dito pelo Ocidental – iniciadas no século XX, como, por exemplo, o Surrealismo e o Dadaísmo fizeram.

No Brasil, foi o movimento Modernista que realizou essas experimentações. E tal movimento atinge uma nova forma de se realizar com as literaturas chamadas de pós-modernas, a partir dos anos 70 e 80. Um exemplo seria o romance de Silviano Santiago, *Em liberdade*⁴⁸, no qual o pastiche é utilizado com maestria, enfatizando o caráter de autorreflexão no fazer artístico, praticado exaustivamente a partir do modernismo, além de promover a retomada de vozes do passado – realizando certa apropriação da tradição. Muitas outras técnicas literárias caracterizam a pós-modernidade, aliás, elas são múltiplas.⁴⁹

Como já foi dito, a força da metanarrativa em Bernardo Carvalho é um dos motivos para que sua obra faça parte desse panorama pós-moderno, e, também, fazendo dessa

⁴⁷ Desde a modernidade artística, a metalinguagem passou a fazer parte das obras artísticas. Porém a comparação aqui se faz entre os romances, incluindo aqueles que possuem características metalinguísticas, e os textos ficcionais que chegam a possuir certas características de um ensaio literário, de estudos sobre a literatura. Mais do que possuir características metalinguísticas o texto apresenta algumas características dos textos ensaísticos que pensam a literatura.

⁴⁸ Cf. SANTIAGO, 1994.

⁴⁹ Algumas dessas técnicas pós-modernas já foram discutidas no capítulo “Uma narrativa diante de espelhos” e serão retomadas no próximo capítulo intitulado “A poética do artifício.”

pluralidade de gêneros um elemento da arquitetura do labirinto de palavras que está sendo edificado.

Pode ser prolífico observar o fato do autor refletir sobre a arte e a literatura chinesa ao mesmo tempo em que utiliza, no tecido da sua própria ficção, de algumas características que ele acusa não existir no panorama literário chinês. Ou seja, ele está a reclamar uma prosa chinesa sem rebuscamento no estilo e que reflita sobre o seu papel, ao passo que é exatamente isso o que está sendo feito na narrativa que se desenvolve. Percebemos, em *Mongólia*, uma prosa objetiva, não havendo uma diferenciação da prosa cotidiana que é utilizada em diversos gêneros, somando-se a um questionamento sobre a construção literária contemporânea. Assim, o romance é uma unidade em que a forma também é o sentido, abandonando, nesse caso, a possibilidade de dissociação entre forma e conteúdo.

Ao final da obra o narrador volta ao metadiscurso para falar o que foi o processo da escrita do seu relato:

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros. (CARVALHO, 2003, p. 182)

Explicando exatamente o que efetivou no seu projeto de escrever, adiado por décadas, ele também aponta algumas das características, já citadas, da literatura pós-moderna. É a revelação do processo ficcional como mais um elemento da ficção. As engrenagens da máquina ficcional são definitivamente expostas, e o leitor, afinal, vê o narrador assumindo todo o processo de construção literária a partir do pastiche, da leitura e da interpretação.

Vale ressaltar, ainda, pensando na primeira pista metalinguística dada no início desse capítulo e no trecho acima, como a perda da aura da literatura é percebida pelo narrador.⁵⁰ A literatura, agora, é uma seara acessível não só aos grandes literatos, uma vez que o narrador está a dizer que ela já não tem a mesma importância de tempos atrás, e que se escrevesse, e é o que o narrador faz, encorajado pelo momento atual, poderia não existir pessoas verdadeiramente interessadas na sua escrita. Ou seja, mais uma vez, o narrador está à procura de uma compreensão do momento que a literatura contemporânea vive atualmente. Para ele, o texto literário hoje se constrói pela apropriação de textos já escritos e no trato que se dá a eles,

⁵⁰ Cf. BENJAMIN, 1994.

além da autorreflexão constante que acompanha a escrita literária, ou a arte de um modo geral.

Por último, vale mencionar uma frase significativa que o narrador diz ao fim do livro, e que parece ser uma chave de leitura para a literatura de Carvalho: “A gente só enxerga o que está preparado para ver” (CARVALHO, 2003, p. 184). O narrador relata os acontecimentos, a partir da leitura dos diários, para, de alguma maneira, preparar-se para compreender o que o Ocidental queria dizer no momento que trabalharam juntos, mas ele não conseguiu captar. É uma tentativa de compreender aquilo que o Ocidental dizia e contra quem lutava. O narrador faz do relato uma busca pela compreensão.

E o narrador o faz seguindo alguns padrões. Ele deixa evidente que está produzindo um texto literário, não exigindo um valor de verdade para o seu texto. A personagem da ficção que narra os acontecimentos deixa claro que o que está fazendo é literatura. O narrador não quer o estatuto de verdade absoluta para aquilo que narra, ele quer buscar uma verdade possível. Ele escreve um romance para compreender, quer construir uma verdade a partir de todos os artifícios que utiliza na edificação do romance.

A partir das concepções veiculadas no romance e nas suas crônicas, a literatura, para Bernardo Carvalho, é a construção de um caminho que pode levar as pessoas à compreensão. Para o autor, tanto a utilização de artifícios na produção artística quanto a busca pela compreensão estão ligadas intrinsecamente à literatura. É por meio dos artifícios que ele busca construir o seu texto literário. Ou ainda, é por meio de privilegiada consciência da utilização dos artifícios, os quais representam a base de sua ficção, que ele constrói verdades que façam sentido, que tenham alguma racionalidade e que possam eliminar a ignorância.

4. CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DO ARTIFÍCIO

Se pensarmos um pouco sobre o conceito de poética apresentado no texto de Henri Meschonnic, “Em prol da poética”, no qual ele a define como um estudo da literariedade no texto ficcional⁵¹, podemos já trabalhar com a proposição de uma poética do artifício na obra carvalhiana, a fim de entender como se apresenta algo que alicerça toda a literariedade de sua obra: o artifício.

A literatura de Bernardo Carvalho está bastante centrada na utilização de diversos artifícios. Desde suas primeiras obras, há sempre elementos que apontam para uma consciência do caráter artificial da arte, e percebendo isso ele faz uso das mais variadas potencialidades que são intrínsecas ao artificial. E se lembrarmos, ainda, da longa tradição da prática artificialista por escritores⁵², a construção de uma poética do artifício na obra do autor carioca surge como um interessante panorama de estudo para a teoria da literatura em geral.

Em sua escrita, desde elementos que não são definitivos para se definir uma obra, como o posicionamento artístico do autor – mas que também têm a sua importância – apontam para “um gosto do real por ser artificial” (ROSSET, 1989, p. 113). Não há qualquer nostalgia pela natureza ausente, por tempos passados, por formas consagradas ou conceitos sedimentados. Nem mesmo uma grande valorização do real físico sobre a imaginação há, pois como a cultura também é uma construção, é essa a edificação responsável pela situação de desigualdade, humilhação e de conflitos existentes no mundo atualmente. Ou seja, não há motivos para que a cultura vigente, apoiada na realidade, seja considerada com superioridade quando comparada a outras construções, como a artística, por exemplo.

A crônica “A encenação da encenação”, de *OMFE*, promove uma importante discussão sobre o ato de encenar para a arte contemporânea. A encenação é apresentada como um artifício de composição para a fotografia atual e para a arte em geral.

O texto se inicia estabelecendo um contraponto entre o “momento decisivo”, dos fotógrafos modernos, encabeçados por Henri Cartier-Bresson, e a realidade fabricada atribuída a fotógrafos da atualidade como o americano Philip-Lorca DiCorcia. Bernardo Carvalho explica que hoje em dia já não se vê exposições de fotografias forjadas na concepção que celebrou Bresson, mas realidades que não revelam um momento, somente

⁵¹ MESCHONNIC, 2002.

⁵² Como é possível observar no estudo de Rosset em que ele cita Baltasar Gracián, discutindo sua concepção de ser, fruto de aparências e da ocasião; Jacques Offenbach que recusa qualquer selo de verdade às suas obras, jogando insistentemente com o falso, pois para ele o falso é o que há de lírico na realidade; entre outros expoentes da prática artificialista que são analisados por Clément Rosset. (ROSSET, 1989.)

realidades que encenam. A partir disso, Carvalho vai discutir alguns trabalhos de DiCorcia, além de explicar a sua técnica: “desde o final dos anos 70, ele vem afinando um trabalho rigoroso de luz, se apropriando de técnicas de iluminação de publicidade e do cinema para envolver numa atmosfera de terror e irrealidade as cenas mais banais do cotidiano” (CARVALHO, 2005, p. 78).

Adiante, ele dá atenção a um trabalho do fotógrafo chamado *A storybook life*, que consiste na reunião de setenta imagens feitas durante vinte anos.

São, nas palavras do fotógrafo, o que de mais próximo ele já fez de um diário íntimo, embora quase tudo seja forjado, a começar pela sua suposta continuidade. São simulacros de situações familiares “naturais”, envolvidas numa aura de assombro.

A sequência começa com uma imagem do pai do fotógrafo, vivo, deitado numa cama, dormindo diante de um televisor ligado, e termina com a imagem do pai morto, deitado num caixão aberto, exposto na sala vazia de uma casa funerária. (CARVALHO, 2005, p. 79)

Ele explica que o fotógrafo trava um embate contra a imagem que pretende captar a realidade. E para isso, DiCorcia cria a cena ambígua de um corpo deitado, que o espectador só consegue perceber nas condições de vivo e morto – independente da real condição do pai – “pela encenação, pelo ambiente e pelos elementos da cena: o quarto ou o velório” (CARVALHO, 2005, p. 79).

O autor de *Teatro* segue discutindo alguns trabalhos do fotógrafo, mas sempre evidenciando a criação por vias da encenação, além da ambiguidade por cada cena criada. Como é o caso da série que retrata anônimos pelas ruas de grandes cidades, sem que eles saibam que estão sendo fotografados, fazendo com que o acaso pareça artificial, somente pelo uso da iluminação.

É possível perceber, ainda, como o fotógrafo critica o processo de celebração de pessoas executado pela mídia, através da recriação, por meio de técnicas de luz, de contextos publicitários envolvendo celebridades, mas sem elas, somente utilizando pessoas comuns. Ele mostra como a elaboração de uma técnica específica de captação de imagem torna qualquer pessoa qualificada a ser alguém célebre. A análise do trabalho do americano se aproxima bastante da literatura produzida pelo próprio Carvalho. O escritor carioca dá enfoque à fotografia que produz um resultado semelhante àquele que suas obras literárias parecem realizar: a encenação da encenação.

Como vimos em *Nove noites*, a realidade do fato histórico, as práticas sociais vividas pelo antropólogo, pela família, amigos e índios, são encenadas no relato conduzido pelo

narrador-jornalista. O narrador refaz os caminhos, novamente dá vida aos acontecimentos, é o seu processo de pesquisa que pinta com suas cores aquele passado que ele agora visita. À maneira da técnica de luz lançada por DiCorcia, um estilo e um recorte são empregados na apreensão do suicídio de Buell Quain. Há uma técnica que possibilita ver aquele passado. Além disso, essa técnica também dita a maneira como essa história chegará aos leitores.

Diante da exposição do embate do fotógrafo contra a pretensão de captar o real e de como ele conduz essa luta, poderíamos colocar paralelamente o embate de Carvalho contra a literatura que visa retratar a realidade. É importante seguir e investigar o que pretendemos iluminar na obra de Bernardo Carvalho: a poética do artifício. Tão citados durante o trabalho, os artifícios precisam ser retomados desde sua base.

O que seria, então, os artifícios para Carvalho, para Borges, ou mesmo para a literatura?

No início desse trabalho, assentamos uma definição provisória para os artifícios utilizados nas artes, uma definição que tinha por base algumas entradas no dicionário para o verbete em questão e suas derivações. Porém, após toda a exposição de alguns momentos das obras do autor argentino e do carioca, é necessário pensar novamente sobre a questão.

É preciso separar, para iniciarmos, o artifício utilizado na construção ficcional de outros recursos narrativos. O jogo de simular algo, de se passar por alguma coisa mas não chegar a sê-lo – nem mesmo tentar sê-lo – é marca importante das técnicas artificialistas de produção de literatura. Diferentemente de recursos narrativos de construção, seus artifícios atuam “maquiando” todo caráter artificioso da arte, uma vez que sua literatura se passa, por vezes, como textos jornalísticos, históricos, relatos de viagem, entre outras narrativas que são caracterizadas pela parcela de realidade que costumam retratar. Tal processo de simulação é importante para o questionamento daquilo que virou hábito, e deixou de ser averiguado, tornou-se natural.

Segundo ele [Baudrillard], na representação, existe uma suposta equivalência do signo e do real, considerada utópica, imaginária. Na simulação, parte-se de uma negação radical do signo como valor. Acabando por concluir que do ponto de vista da representação, a simulação é uma falsa representação e do ponto de vista da simulação, a representação é um simulacro. Além disso, afirma que a simulação não corresponde a um território, a uma referência, a uma substância, mas à geração por modelos de algo sem origem nem realidade. E, por mais que tentemos fazer coincidir o real com seus modelos de simulação, estaremos sempre diante de vestígios do real, uma vez que ele pode ser produzido e reproduzido um número indefinido de vezes. (ARAÚJO, 2009, p. 52-53.)

Opiniões, racionalidades, percepções da sociedade, da arte e da política acabam por naturalizar-se⁵³ quando não interrogadas e transmitidas às gerações posteriores. O fato da simulação sempre trazer alguma diferença para aquilo que está sendo simulado pode fazer com que o absurdo e a fragilidade da não-necessidade, de toda e qualquer existência, sejam evidenciados. A simulação tira o objeto simulado da zona de conforto, tal movimento funciona como um voltar a se perguntar sobre a sua necessidade, sobre a racionalidade – ou a ignorância – que fundamenta a sua existência ou a sua permanência.

A ideia de natureza – e de todo o processo de se tornar natural pelo qual muitos elementos da cultura passam – só é possível pela repetição sem questionamento:

As condições mediante as quais a representação naturalista resulta possível não são muito mais analisáveis que as razões das quais provém o desejo de natureza. No entanto, é ainda possível precisar algumas circunstâncias favoráveis que presidem a fabricação de miragem naturalista. Dessas circunstâncias, a mais evidente parece ser a *repetição* que, em todos os casos, desempenha a função de catalisador necessário para essa operação quase mágica, da qual deve resultar representação de uma natureza. Esse catalisador todo-poderoso que é a repetição já foi designado com o nome de costume (por Montaigne e Pascal) e como o de hábito (por Hume). (ROSSET, 1989, p. 29-30)

A arte e todos os artifícios que a constroem são uma forma de promover reflexões e interromper essa repetição que se torna um automatismo que, muitas vezes, já deixou de fazer sentido.

O desprendimento de Bernardo Carvalho em relação a certa naturalidade concedida a algumas ideias, costumes e conceitos pode apontar para uma descrença naquilo que é considerado natural. A negação de uma natureza parece existir ao longo de toda a sua obra, manifestando-se por meio da relativização da realidade, já que a realidade física pode produzir panoramas conceituais do mesmo modo que a realidade ficcional o faz; também se dá pela consciência de construção que há nessa realidade física, e, nesse ponto, a *physis* se equipara à realidade artística; e ainda, há um interesse em se apropriar dos artifícios que possibilitam a criação de realidades e reflexões. Há um elogio à imaginação, como já disse Resende⁵⁴, como uma possibilidade de evolução. Ele parece buscar a fuga da ignorância e do senso comum por meio da arte, por meio da literatura.

⁵³ O termo “naturalizar” não evoca um sentido estrito de natureza, mas significa algo que tenha se tornado comum, cotidiano ou deixe de causar estranhamento.

⁵⁴ Cf. RESENDE, 2008. “Bernardo Carvalho e o trágico radical”, p. 77-92.

Os romances de Bernardo Carvalho, por meio dos artifícios com que são construídos, podem ser considerados como resultantes de uma prática artificialista. Os romances analisados do autor constroem visões da realidade ao executar um processo de construção ficcional que não tenta retratar a realidade, mas utilizar todo o potencial construtivo/artificial de que a imaginação pode dispor. Seus romances exibem o “gosto das construções gratuitas, apartadas de qualquer referência à natureza ou à necessidade” (ROSSET, 1989, p. 100). Construções que não são necessárias, tanto quanto qualquer existência, porém são construções que agregam às perspectivas existentes da realidade.

A tentativa de evidenciar o que não é natural, afirmando constantemente que a realidade em que se crê é construída, do mesmo modo que a ficção, também se dá no momento em que ele dirige sua atenção ao local que supostamente guardaria as origens das coisas. Porém, esse início de tudo já não há mais, ficando somente o absurdo da cegueira que conduz à permanência de certas crenças. “Tudo o que se dá a eles perde a origem”, diria um personagem de Carvalho (CARVALHO, 1993, p. 52).

A própria construção da narrativa histórica é alvo de reflexão. Toda a carga de verdade que ela comumente carrega é desmistificada no processo de pesquisa que se dá em *Nove noites*, por exemplo. O narrador realiza uma investigação jornalística acerca da morte do antropólogo, ele revisita o passado com o objetivo de entender o que realmente houve. No entanto, o que aconteceu “de verdade” não há. O que se pode perceber ao voltar ao passado são algumas circunstâncias que cercavam o evento, lembrando, também, que a lógica que se acrescenta a um evento do passado não lhe pertence, é do presente.

É possível perceber, ainda, como a narrativa de ficção, com seus artifícios que simulam o discurso jornalístico e o da história, no decurso de *Nove Noites*, relativizam a narrativa histórica e o seu processo de construção da verdade que costuma ser considerada oficial. As duas narrativas são equiparadas quando a de ficção simula a outra.

Prosseguindo na definição do artifício, ele costuma aparecer com uma carga negativa de sentido, com certas semelhanças em relação à cena d’*A república*. Os romances que aparecem como baseados em fatos reais têm um maior público, da mesma maneira que acontece com os filmes que têm seus acontecimentos inspirados em algum evento baseado na realidade. É comum ouvir que determinado livro é excelente porque “aconteceu mesmo”. O artificial, como no período platônico, continua possuindo menor valor que o considerado natural. No entanto, quando pensamos que toda realidade é construída, de alguma maneira, que é da ordem do não-necessário, a produção advinda da imaginação não deveria ter menor

valor, porque é apenas diferente – produzida por processo diverso, envolvendo outras técnicas.

A realidade é uma construção arbitrária, também, como a arte. Por isso, os questionamentos impostos através das simulações da obra de Carvalho para um mundo que está a beira do colapso. A utilização de artifícios que simulam outra condição é a maneira de provocar as existências naturalizadas. É uma forma de mostrar a marca de construção que há em tudo.

Se, ao menos, toda a percepção da realidade é marcada pelas lentes fabricadas pela cultura, e ainda assim se passa por natural, aquilo que se assume enquanto construído, enquanto produção artificial é mais honesto, uma vez que não esconde a sua condição. Não há qualquer requisição de chancela de natural ou de realidade nas ficções de Bernardo Carvalho.

Além disso, há um espírito combativo diante da realidade que se quer “verdadeira” à medida que a realidade construída pela escrita, a realidade ficcional, mesmo que por engano, por ardis, passa a estar no mesmo patamar de qualquer outra realidade, construída quer seja por tijolos, por *frames* por segundo ou por palavras que obedecem uma sintaxe engenhosa.

Mencionamos a possibilidade do engano na compreensão do caráter ficcional de *Nove noites*, engano inclusive previsto por Carvalho, como ele mesmo assumiu em conversa no Teatro Paiol, no ano de 2007⁵⁵. Ele disse que o romance de 2002 foi procurado como histórico por leitores “desavisados”, e, assim, aproveitando do mesmo engano provocado pela história, de que é uma narrativa “verdadeira”, à despeito dos cortes e perspectivas que assume, o romance passa também ao patamar da “verdade”. A ele não importava a via que o romance percorresse, porém era importante a discussão da ficção como produtora de verdades – não no sentido absoluto, mas no sentido de uma reflexão que privilegie argumentos consistentes e que se sustentem pela via da melhor construção –, característica atribuída ao real, muitas vezes somente a ele. Não que o romance queira atingir essa categoria da ordem do “verdadeiro”, porém, ao simular discursos, ele joga com a fronteira que separava a ficção da realidade e que, agora, passa a permitir a troca entre as duas realidades.

Pode-se dizer que a criação de simulacros da realidade está como um alicerce para a construção da literatura carvalhiana. Entretanto, não é um artifício que duplica a realidade nos mínimos detalhes. É antes, como o pintor de *Onze* que construía cédulas monetárias com elementos burlescos, um simulacro que quer contaminar de ficção a realidade – e que não se

⁵⁵ Bernardo Carvalho foi um dos convidados da edição de 2007 do *Paiol literário*, realizado no Teatro Paiol em Curitiba. Cf. RASCUNHO, O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL.

furta quando o reverso acontece. É um artifício que quer mostrar que só podemos identificar o real da realidade caso haja uma encenação que trafegue pelos caminhos já conhecidos por onde caminha a sociedade. Além de mostrar que o real da realidade é fruto de uma produção artificial, produzido por mãos humanas, assim como a ficção, ou a arte também o é. A diferença é que esta, muitas vezes, obedece outra lógica, ou outra técnica na sua confecção.

É por causa da sua concepção artística e percepção de mundo que ele está a provocar a realidade física com simulacros do mundo, evidenciando que a produção de realidades ficcionais pode ser “mais real” do que a realidade, pode ser mais convincente. Em muitos momentos a realidade ficcional pode parecer mais “natural”, com maior aparência de normalidade do que a própria realidade. Ou ainda, por exemplo, em *Nove noites*, toda a ficção criada pela investigação do narrador-jornalista pode fazer mais sentido do que a história considerada “oficial” pelas pessoas que conviveram com o antropólogo. A construção que a sua literatura exhibe pode chegar a ser considerada como possuidora de uma estruturação melhor executada que a da realidade, quando pensamos, por exemplo, na construção de sentido realizada a partir do passado de Quain. Entretanto, é importante reafirmar que o objetivo dessa simulação do elemento natural não significa querer se naturalizar, passar-se por natural, mas lançar luz àquilo que se coloca como tal, para mostrar seu processo construtivo, que, por vezes, está fixado sobre bases frágeis.

Acho que a ficção está em baixa. É claro que ela continua existindo com a mesma frequência e com a mesma quantidade de antes, mas já não pode dizer o seu nome impune. As pessoas precisam acreditar, hoje elas querem ser crentes. Isso fica óbvio na internet, que é um poço de imposturas. As pessoas querem ler ficção, mas sem esse rótulo, como se fosse não-ficção. (VILLALOBOS, 2013.)

Assim diz Bernardo Carvalho em uma entrevista concedida ao *Blog da Companhia*. Como é percebido em toda a sua obra literária, a sua fala também exhibe a percepção de que muitas pessoas têm preferido a ficção que tem a realidade física como fonte para a construção. Partindo dessa consciência, sua ficção está cada vez mais imbuída de simular algo que não é, conseguindo ir mais longe quando comparada aos textos não-ficcionais que alimentam a referida crença das pessoas que repetidamente buscam sempre o mesmo “baseado em fatos reais”. A sua literatura, por mascarar sua condição, chega a leitores em busca de não-ficção e consegue aprofundar suas discussões, não somente com os leitores que buscam uma literatura que promove reflexões, mas, igualmente, junto de outros que não querem ver nada além da realidade sendo retratada nos textos. É fundamentalmente por meio dos artifícios que a obra

carvalhiana alcança tais objetivos. Bernardo Carvalho, utilizando alguns fatos reais, realiza toda a potencialidade da ficção simulando sua condição de não-ficção.

Muitos artifícios são utilizados para que tal condição seja efetivada. *Nove noites* é um livro importante na linha do tempo construída pelas publicações dos livros de Carvalho. Outros de seus livros já utilizavam artifícios na sua concepção, por exemplo, como é o caso da construção de *Os bêbados e sonâmbulos* (1996) que se dá pelo processo de perda de identidade, significando o processo que levará à não-identificação daquilo que cerca os personagens, obrigando-os à (re)construção de tudo que os cerca. No entanto, no livro de 2002, percebemos mais do que a construção ficcional centrada nos artifícios: é possível observar um emprego particular da força que os artifícios acrescentam à ficção. Pode-se dizer que os artifícios utilizados nessa obra reforçam todo o movimento de simulação, que quer enredar criando simulacros que enganam. A utilização do evento histórico só torna mais elaborado o processo criativo que resulta na concepção de novas realidades.

Ainda há toda a profundidade alcançada na discussão do fazer literário que se executa a partir da pesquisa realizada pelo narrador-jornalista. *Medo de Sade* (2000), romance que precede *Nove noites*, já formula certa discussão acerca da literatura quando constrói um romance que mistura teatro e narrativa literária, baseando-se em algumas discussões filosóficas que fazem parte da obra de Marquês de Sade. Porém, é no livro que traz a história de Buell Quain que a discussão literária também alcança resultados não vistos antes em suas obras.

Mongólia, o oitavo livro de Carvalho, confirma todos esses processos iniciados no livro anterior. Ele também promove importantes discussões acerca da literatura e da arte contemporânea. Os artifícios constroem sua narrativa de ficção simulando, por exemplo, uma condição de relato de viagem. É importante nos lembrarmos do fato de que o escritor fez uma viagem pela Mongólia, financiada por uma bolsa portuguesa que exigia uma obra que falasse daquele país. O autor faz uma viagem pelo deserto mongol e constrói uma narrativa que parece ser um diário de viagem, ou mesmo um diário íntimo daquele que viaja. Esse cruzamento entre as realidades, o autor que viaja e uma narrativa em forma de diário de viagem, mais uma vez produzirá grande embaralhamento entre realidade e ficção. Figurando em parte do diário, essa narrativa que simula um diário íntimo – que costuma ser apreendido como fonte de verdades radicais de uma pessoa – é, na verdade, uma maneira de radicalizar a construção da ficção.

Como pudemos observar, a utilização dos artifícios se dá das mais variadas formas, e, além da própria concepção deles, essa diversidade de emprego possui certa proximidade com aquela realizada pelo outro escritor, também importante a esse estudo: Jorge Luis Borges.

Em “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”, por exemplo, um personagem chamado, curiosamente, Bioy Casares⁵⁶ lembra: “que um dos heresiarcas de Uqbar declara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens” (BORGES, 2001, p.32). Isso nos faz pensar se não há espelhos diante das ficções de Bernardo Carvalho, visto a multiplicação constante de pessoas e de reflexos que parecem reproduzir posturas e comportamentos desajustados diante da sociedade ao longo de sua história.

Também chama atenção como Borges trabalha com bilhetes, anotações, notas de rodapé de um editor ficcional, ensaios e críticas de livros inexistentes para compor suas narrativas ficcionais. Os paratextos contribuem para embaralhar o que é verdade e mentira na obra, também contribuindo para que a realidade e a ficção se contaminem. Bernardo Carvalho realiza construção semelhante, por exemplo, na utilização de sua própria foto na mesma situação vivida pelo narrador do romance.

O escritor argentino constrói um trabalho com manuscritos estabelecendo uma tensão diante do caráter verossímil (ou inverossímil) de documentos históricos e da inverossimilhança (ou verossimilhança) da ficção, além das traduções que também são fontes de trapaça ou, pelo menos, de desconfiança. Lembremos que *Mongólia* apresenta um diário dentro do romance. Há ainda o trabalho com manuscritos estabelecendo uma tensão entre a verdade (ou mentira) documental e a mentira (ou a verdade) ficcional. Também nos remete ao *Nove noites*, já que a narrativa reproduz cartas que são analisadas dentro da própria obra de Carvalho.

O conto “O imortal”, *O aleph*, deixa claro como foi feita a tradução do manuscrito que será transcrito, uma versão literal, o que, se não desfavorece todo o relato, relativiza-o. Isso, de certa maneira, também ocorre em uma das narrativas de *Nove noites*, na qual aquele que escreve a carta, Manoel Perna, faz alguns relatos mostrando sua incerteza diante das traduções de um professor – é ele quem traduz os escritos feitos pelo antropólogo –, que curiosamente é chamado de professor Pessoa.

Este nome dado para um professor que traduz algo, provocando incerteza, faz com que pensemos, mesmo que de relance, em Fernando Pessoa, caracterizado pela multiplicidade de

⁵⁶ Bioy Casares foi um escritor argentino, amigo Borges. No conto, os personagens também são escritores e possuem os respectivos nomes dos escritores reais.

heterônimos e, também, pela utilização de artifícios ficcionais. A partir disso, somos levados a pensar, também, na intertextualidade que faz parte da composição dos artifícios nas obras de Carvalho e de Borges. O primeiro cita, às vezes, textualmente, outros textos literários, que podem funcionar como chaves para a leitura das narrativas em que estão inseridas. Em *Nove noites*, além de citar Joseph Conrad (um dos personagens, em cena significativa para a compreensão da narrativa, está a ler *The secret agent*, história de mistério, paranoia e desconfiança publicada em 1907 pelo escritor anglo-polonês, além do próprio *The heart of darkness*), ele cita alguns versos de “Elegia 1938”, de Drummond.⁵⁷ O segundo, às vezes, cita um autor que diz estar imitando, como acontece no prólogo de *O informe de Brodie*; em outro prólogo⁵⁸ diz que lê continuamente Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Léon Bloy, entre outros autores, e que isso, mesmo que remotamente, pode lhe provocar influências.

É a construção de um artifício que marca e dá força ao relato de *Nove noites* quando esse se inicia contando sobre a vinda de um antropólogo ao Brasil, para desenvolver estudos sobre tribos indígenas brasileiras, e chega ao fim com a volta do narrador-jornalista ao lado de um estudante de antropologia americano, no avião, vindo ao Brasil com o mesmo propósito. Lembremo-nos do conto de Jorge Luis Borges, “O jardim das veredas que se bifurcam”, em que há o desejo de construir um livro infinito, e que, para isso, é preciso que ele possua a primeira e última páginas idênticas. O detalhe da construção de *Nove noites*, citado acima, tem semelhanças em relação ao construído por Borges. O livro de Carvalho, apesar de não possuir a primeira e a última páginas idênticas, termina com a vinda de um americano ao Brasil para estudar índios, como aconteceu no caso de Buell Quain, ou seja, a possibilidade de continuação sem fim, pelo menos, não é descartada.

O conto “O Evangelho segundo Marcos” é um grande exemplo de confusão entre o que é real e o que é ficcional. Há uma provocação na ficção que enfraquece a fronteira entre realidade e ficção que acaba negando um possível caráter natural da realidade, mostrando que a ficção pode ser mais verossímil que a realidade. A utilização de um personagem histórico para criação de um romance, *Nove noites*, promove a mesma tensão na barreira entre mundo real e ficcional.

Como vimos, os ardis construídos por meio dos artifícios são um terreno onde a literatura dos dois autores é erigida. Ao pensar como Borges constrói suas narrativas com os artifícios e, depois, analisar duas obras do escritor brasileiro, não tentamos enquadrar o manejo do artifício realizado por Carvalho na moldura que construiu o argentino, nem colocá-

⁵⁷ ANDRADE, 1998.

⁵⁸ BORGES, 2001.

la como um produto desta. O que tentamos realizar foi a aproximação teórica, ou como está na tese citada, definir uma relação entre as obras dos dois escritores que passe por apontar “ideias que se cruzam, mas não se fundem.[...] Vozes que são retomadas e amplificadas, trazidas para o novo contexto histórico em que cada um deles se encontra.” (ARAÚJO, 2009, p. 182). Podemos até afirmar que Bernardo Carvalho conhece bem a obra de Jorge Luis Borges⁵⁹, porém qualquer afirmação para além disso é temerária e pouco produtiva. O interessante é refletir sobre a maneira como as obras dialogam.

Concluimos que, de fato, há um diálogo entre as obras quando refletimos sobre: a utilização dos artificios na ficção, e de como estes são imprescindíveis à criação artística; e a percepção que se tem acerca da realidade e do seu caráter não-natural. A aproximação entre as obras dos dois autores se dá, também, na tentativa de promover reflexões que vão além do âmbito da tradição literária, chegando até a pensar sobre a postura que possuem ao acessar a realidade diante dos olhos. Parece haver, ainda, na obra dos dois um ideal teórico que aponta para a não-naturalização no processo de construção de perspectivas da realidade. Ou seja, a ficção deles dilui a fronteira entre a realidade e a ficção, evidenciando a artificialidade na edificação de ambas, e mostrando, além disso, que o próprio acesso a essas realidades também se dá por meio da construção de narrativas que interpretam aquilo que se vê.

É partindo desse diálogo que há entre os dois autores que voltamos a formular um conceito aos artificios. É preciso retomar do ponto em que os artificios utilizados são caracterizados por promoverem um embaralhamento, uma simulação – há um movimento de “maquiar” a realidade para que pareça outra – entre realidades. Aliás, o jogo proposto pela simulação de uma condição se dá, também, entre as muitas realidades ficcionais, mas talvez o objetivo seja sempre o de jogar com a realidade física e a ficcional. A utilização de gêneros textuais que costumam ser vistos como mais comprometidos com a verdade realiza, em última análise, um embaralhamento, uma dissolução entre as fronteiras da realidade e da ficção.

Poderíamos dizer até que os artificios enganam por meio de armadilhas elaboradas para provar que as realidades existentes são construídas; para questionar o caráter de natural que passa a integrar certas construções; bem como, para exigir um processo de argumentação sobre conceitos e perspectivas com lógicas que não se sustentam mais, mas que continuam a

⁵⁹ Na primeira edição do livro *O mundo fora dos eixos*, há um índice onomástico no qual vemos a grande variedade de autores lidos e citados por Bernardo Carvalho. Borges é o autor mais citado do volume. Pelas páginas que indicam onde há qualquer referência ao autor, Borges foi citado dez vezes em diferentes crônicas e em duas resenhas de livros.

existir devido à repetição sem questionamento. É uma construção que finge ser outra coisa com o objetivo de mostrar que aquilo que está a ser simulado foi, igualmente, construído.

Observamos, assim, uma estética do artifício presente na obra de Bernardo Carvalho. Toda a carga negativa atrelada ao sentido comumente atribuído ao artifício é revertida em sua obra no sentido de exaltar as possibilidades de criação. Os artifícios deixam de ser vistos como construções “mentirosas” e falsas, segundo o ideal platônico e o senso comum que persiste, e passam a figurar como a possibilidade de melhorar as construções. O produto da imaginação pode ter sido gerado por meio de uma lógica construída que supere a lógica existente. Na obra literária de Carvalho, como na estética do artifício pensada por Rosset⁶⁰, há a consciência do factício marcando qualquer existência e a constatação animadora da possibilidade de aprimorar os processos construtivos.

É importante considerar que esses artifícios não estão sempre, e tão bem, encobertos. É possível reconhecê-los, por vezes, quando as engrenagens da ficção se tornam um pouco – às vezes, muito – expostas, exibindo o processo pelo qual a construção está se efetivando.

Tomando o elogio à maquiagem feito pelo poeta francês Charles Baudelaire⁶¹, e a imagem que o acompanha, poderíamos refletir que a maquiagem produz, sim, efeitos fascinantes em um rosto que utiliza de tais artifícios, potencializando, assim, a sua beleza, mas não nos é vedado saber sobre seu uso, “pouco importa que a astúcia e o artifício sejam conhecidos por todos, se o sucesso é certo e o efeito sempre irresistível” (BAUDELAIRE, 1992, p. 118). A imagem do produto, com sua beleza potencializada, não nos nega, ou nos esconde completamente a utilização dos artifícios. A maquiagem é um artifício que pode ser, em parte, comparado aos artifícios ficcionais carvalhianos que potencializam a ficção no sentido de dar força ao seu processo criativo e a toda sua capacidade argumentativa e questionadora.

E, algumas vezes, observamos que o processo artificial que marca a construção ficcional até chega a ser explicado.

Aquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa

⁶⁰ Cf. ROSSET, 1989, “Estética do artifício”, p. 87-121.

⁶¹ Cf. BAUDELAIRE, 1992. “O pintor de vida moderna”, p. 102-119.

terminada e o livro publicado. Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível. (CARVALHO, 2002, p. 157)

É evidente que o elemento que simula não quer, de fato, transformar-se no objeto que o inspira. Como vimos, o processo de construção artificial, muitas vezes, é aparente. O artifício chega a ser explicado em alguns momentos. Os artificios ficcionais que constroem a narrativa simulam outra condição para questioná-la, para refletir sobre aquilo que adquiriu a condição de natural.

A fórmula “baseado em fatos reais” que parece aproximar ou afastar – quando ausente – as obras artísticas do público parece perder um pouco de sua força diante, por exemplo, de romances que misturam a realidade com a ficção. Talvez, poderíamos chamar de instigante esse movimento que a literatura carvalhiana promove através da construção literária cuja poética está centrada nos artificios.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE BERNARDO CARVALHO E JORGE LUIS BORGES

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (Volume II – 1952-1972). São Paulo: Globo, 1999a.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. (Volume III – 1975-1985). São Paulo: Globo, 1999b.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha literatura ibero-americana)

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. In: *Piauí*, n° 62, Nov. 2011. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>. Acesso dia 08 de Dezembro de 2011.

TEÓRICA E GERAL

ACHUGAR, Hugo. O lugar da memória. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby*. In: _____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARAÚJO, André Luís de. “*Eu existo pelo nome que te dei*”: Ana C. Por Bernardo Carvalho. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Borges ou do conto filosófico*. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

AUGUSTO, Daniel. Um quiproquó metódico: os romances de Bernardo Carvalho. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html>. Acesso em: 01 jan. 2007.

BATISTA, Cristiano R. “Memórias, esquecimentos e simulacros”. In: CORNELSEN, Élcio; AMORIM, Elisa; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, Dossiê Imagem e Memória, p. 67-76, Jan. 2012.

- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlemar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1992, p. 102-119.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas v. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CALDAS AULETE. *Idicionário Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 15 de Dezembro de 2012.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. London: Classic Collins, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- ECO, Umberto. A abdução em Uqbar. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 155-165.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GÓMEZ, Graciela Inés Ravetti de. A fala interminável: *As iniciais*, de Bernardo Carvalho. In: *Revista de Literatura Brasileira – O eixo e roda*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 15, p. 15-26, 2007.

HOUAISS. *Grande dicionário Houaiss beta da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 15 de Dezembro de 2012.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988. p. 105-123.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Luiz Costa Lima; Heidrun Krieger Olinto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A antiphysis em Jorge Luis Borges. *Mímeses e modernidade: formas da sombra*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 229-257.

LIMA, Luiz Costa. Aproximação de Jorge Luis Borges. *O fingidor e o censor: no ancien regime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, p. 257-306.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa. In: _____ (Org.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 127-138.

MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Loyola, 1988.

MESCHONNIC, Henri. Em prol da poética. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

OTTE, Georg. *A natureza enquanto espaço da história e da literatura em Walter Benjamin*.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Mediafashion, 2012.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, no 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>. Acesso em: 08 Jul. 2009.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso em: 15 de Dezembro de 2012.

RASCUNHO, O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL. Paiol Literário. Curitiba: Temporada 2007. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/page/4/?s=BERNARDO+CARVALHO&scope=Em+to+do+o+site>. Acesso em 12 de dezembro de 2012.

RESENDE, Beatriz. Bernardo Carvalho e o trágico radical. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROSSET, Clément. *A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANCHEZ, Marco. “Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade”. *Deutsche Welle*. Disponível em: <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>. Acesso: 04 de Dezembro de 2012.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Sopro: Panfleto político-cultural*. Desterro, v. 15, Agosto de 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 30 de Junho de 2010.

SANT’ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silvano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEBALD, Winfried Georg. *The rings of Saturn*. Transl. Michael Hulse. New York: New Directions Books, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VILLALOBOS, Juan Pablo. “Entrevista com Bernardo Carvalho”. *Blog da Companhia*. Disponível: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/01/entrevista-com-bernardo-carvalho/>. Acesso em: 04 de Fevereiro de 2013.